L'Œuvre Dramatique d'Edmond ROSTAND

THÈSE

présentée pour le Doctorat d'Université

à la Faculté des Lettres de Besançon

PAR

J. W. GRIEVE, B.A.

PARIS
LES ŒUVRES REPRÉSENTATIVES
41, Rue de Vaugirard, 41

—

1931

L'Œuvre Dramatique d'Edmond ROSTAND

L'Œuvre Dramatique d'Edmond ROSTAND

THÈSE

présentée pour le Doctorat d'Université

à la Faculté des Lettres de Besançon

PAR

J. W. GRIEVE, B A.

Docteur ès-Lettres

PARIS

LES ŒUVRES REPRESENTATIVES

41, Rue de Vaugirard, 41

—

1931

26598

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

PRÉFACE

« Un grand poète s'est décidément déclaré hier... sur qui l'Europe va avoir les yeux fixés avec envie, et la France avec un ravissement d'orgueil et d'espérance... Serait-il vrai ? Ce n'est pas fini ? Il y aura encore en France une grande littérature poétique, digne de 1550, *digne de* 1630, *digne de* 1660, *digne de* 1830 *? Elle est là ! Elle se lève ! J'aurai assez vécu pour la voir !... Mon Dieu ! Monsieur Rostand, que je vous suis reconnaissant de ce que vous existez ! » C'est ainsi que M. Faguet* (1) *présentait Rostand à ses lecteurs, au lendemain de la première représentation de « Cyrano de Bergerac ». Et si Jules Lemaître* (2), *un peu plus sceptique, ne craignait pas de railler cet enthousiasme « emballé », Francisque Sarcey s'écriait plus prosaïquement mais aussi sincèrement : « Le* 28 *décembre* 1897 *restera une date dans nos annales dramatiques. Un poète nous est né... quel bonheur ! quel bonheur !... cela fait plaisir ; cela rafraîchit le sang !... » Effectivement, Rostand apparut comme un coup de foudre dans un ciel nuageux : on croyait que c'était un nouveau poète ouvrant les portes d'un nouveau siècle ; un nouveau génie comparable à Corneille, à Racine, à Hugo, à Shakespeare même. Qu'y a-t-il de vrai dans cet enthousiasme ? Quel événement s'était donc produit ?*

L'œuvre de Rostand reste en quelque sorte unique dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, à cause du mélange, parfaitement adapté à la scène, de la préciosité romanesque et de l'épopée héroïque. Mais ce fut sans doute en grande partie la fraîcheur ensoleillée, la verve spirituelle, l'esprit essentiellement français qui charmèrent tout le monde, car Rostand avait commencé sa carrière par des « Musardises », par des « Incertitudes », et ce ne fut qu'avec « l'Aiglon » et « Chantecler » qu'il prit sérieusement le parti de donner à son siècle des « leçons

(1) Cité par M. Haraszti « Edmond Rostand » ; p. 122-123.
(2) Cité par M. Haraszti, op. cit., p. 123.

d'âme ». Depuis « Cyrano de Bergerac » c'est encore ce mélange spirituel de préciosité gamine et romanesque qui a soutenu sa gloire, mais après sa mort, — et surtout depuis la Grande Guerre de 1914, *— on commence à entrevoir dans son œuvre quelque chose de plus profond, de plus humain, d'éternel, en un mot.*

A l'époque de « Cyrano de Bergerac », alors qu'on s'appliquait assidûment à la recherche scientifique, tout en se méfiant en même temps de ses victoires; qu'on cherchait dans la science des phénomènes occultes et mystiques ; à cette époque où, selon M. Lanson (1), *le naturalisme avait fait banqueroute, tout écrivain, écrivant selon son propre tempérament, avait sa thèse à lui. C'était un monde plus qu'ennuyé ; on semblait déçu. Néanmoins on peut distinguer à cette époque et dans la littérature une petite vague d'enthousiasme : il paraît qu'on avait besoin d'un écrivain non seulement poétique, mais idéaliste et peut-être mystique.*

Moins pénétré de culture gréco-latine et de tradition classique française, on était, selon M. Doumic (2), *plus accessible à l'influence des littératures étrangères. Ce n'était pas seulement les Anglais comme Rudyard Kipling et George Eliot, ni les Russes comme Dostoïevski et Tolstoï, ni les Ibsen, ni les Nietzsche, ni certains Espagnols, Italiens, Polonais et autres, qui pouvaient donner à la littérature française cette impulsion vers un nouvel intérêt, — celui de l'homme social, — qui naissait dans l'âme française, mais leur influence comptait pour beaucoup dans le culte de ce nouveau « naturalisme », naturalisme de psychologie, de poésie et d'analyse d'âme. C'était enfin un autre règne du « moi » appelé romantique, le règne de l'individualité, ou, comme a fort bien dit M. Lanson* (3) *à propos des œuvres de d'Annunzio : « le magnifique épanouissement de l'individualité égoïste, le jeu effréné et splendide de l'animalité robuste et de l'intelligence esthétique. » La longue tradition de la France était donc menacée par une invasion d'idées venant de l'étranger. On avait bien besoin d'un grand poète non seulement idéaliste et psychologue, mais aussi patriote.*

Il y avait, en outre, un autre aspect dans ce culte de l'homme social : on se mettait à considérer les injustices et

---

(1) « Histoire de la littérature française », p. 1106.
(2) « Histoire de la littérature française », p. 589.
(3) « Histoire de la littérature française », p. 1109.

les maux de la société, à chercher la valeur morale des croyances religieuses, même du point de vue de la nécessité d'avoir une règle de vie. C'est l'époque de la « fraternité humaine », du « socialisme sentimental ». Voilà enfin un nouveau but de la littérature. Il faut être en quelque sorte polémiste : on goûtait les pièces à thèse ; on devait faire appel non seulement aux salons, aux cénacles et aux coteries littéraires, mais au peuple même. « Le problème d'une poésie populaire », dit M. Lanson (1), *« en un mot, d'une littérature populaire, — toujours artistique en sa forme, mais populaire par sa diffusion, s'est posé. Et sans doute cette préoccupation... contribue à détourner la littérature des éternels thèmes de l'adultère et du lyrisme égoïste, vers le cas d'un intérêt humain, national, et social ».*

Enfin qui la créera, cette nouvelle poésie ? Qui donnera au public la règle de vie à laquelle on s'intéresse tant ? Qui aura un idéal assez large pour tout le monde ? Je vais tâcher, dans cette étude de l'œuvre dramatique d'Edmond Rostand, d'apprécier la valeur de sa poésie et de ses idées : c'est-à-dire l'idée provenant du sentiment poétique de l'héroïsme romanesque, reconnue comme un principe de vie, comme la réalité même de la vie, représentée sous une forme concrète qui a ses racines dans le fond de l'âme essentiellement française et humaine. Je ne veux pas trop condamner, car ce sont les beautés et les vérités que je cherche, et tout en critiquant cette œuvre si grande et si compliquée, je voudrais voir la contribution que notre poète a essayé d'apporter à son siècle, jugée selon sa propre idée dominante qu'il exprima si gracieusement devant l'Académie Française : « ... il faut un théâtre où, exaltant avec du lyrisme, moralisant avec la beauté, consolant avec de la grâce, les poètes, sans le faire exprès, donnent des leçons d'âme ! »

---

(1) Op. cit., p. 1112.

I

LE POÈTE

Par un extérieur fort avenant et par une richesse matérielle toujours plus que suffisante, la Providence a favorisé Edmond Rostand. En effet, sa vie fut si heureuse qu'elle n'a presque pas d'histoire. Mais, par contre, dès son « rose matin » jusqu'à sa « dernière nuit », son tempérament l'a rendue parfois mélancolique et désespérée. Né à Marseille, en l'année 1868, c'est un Méridional ; au comble de sa gloire, à l'âge de 29 ans, c'est un heureux. D'une façon tout à fait réelle on peut dire que non seulement le style, mais indubitablement toute l'œuvre de Rostand, c'est l'homme lui-même. Donc, au lieu de raconter les détails de sa vie ordinaire (ce qui a été fait admirablement ailleurs) (1), je vais examiner quelques-unes des influences qui ont le plus marqué sur son esprit, et dont le reflet rayonne si manifestement par toute son œuvre dramatique.

D'abord, c'est sa parenté, car le culte des arts était traditionnel dans la famille. Comme il disait lui-même, Rostand était heureux d'avoir pu « bien choisir » son père. Eugène Rostand, éminent sociologue, membre de l'Académie des Sciences morales et politiques, nous annonce déjà le futur poète. Journaliste et traducteur en vers de Catulle, il est l'auteur des « Sentiers unis » et des « Poèmes Simples », qui rappellent par la tendresse intime les vers de Coppée, et où se manifeste par l'amour pur et adorable de l'enfance, l'influence de Victor-Hugo. Il nous parle de son fils avec une fierté paternelle (2), mais ne pourrait-on entrevoir, même à cette heure, dans cette « petite langue exquise, un vrai jargon de paradis », plein « d'inimitables tour de phrases, de mots qu'il façonne à sa

(1) Voir la bibliographie à la fin du livre.
(2) « Edmond Rostand », par J. Haraszti, p. 5.

guise, de diminutifs inédits », quelque chose de ce qui sera plus tard l'artiste en lettres ?

Son oncle paternel, Alexis, directeur d'un établissement de finances, est connu dans le monde musical pour avoir composé plusieurs morceaux de piano et des oratorios, un opéra et un volume d' « études de critique et de littérature musicales ». Selon M. Haraszti (1), c'est chez les Rostand qu'on a joué, pour la première fois en France, les quatuors de Beethoven. On se rappelle avec quelle chaleur l'Aiglon parle du « grand maître » et l'on sait que la « Symphonie Pastorale » est citée avec tendresse dans « Chantecler ». Le goût de la musique, et en conséquence, de l'émotion rythmique et de la couleur, est partout bien prononcé dans l'œuvre de Rostand.

Signalons en passant, une Victorine Rostand, tante sans doute du poète, dont un volume de vers, publié sous le titre poétique de « Violettes », fait songer à Lamartine.

Mais l'influence peut-être qui a donné au tempérament de Rostand les couleurs les plus chaudes, c'est celle de sa grand'mère. Dans « les Pyrénées », il chante :

« J'ai quelques cordes de guitare :
Ma grand'mère était de Cadix ! »

Je ne sais pas si ce que Stendhal appelle « l'espagnolisme » remonte à sa grand'mère, mais il dit lui-même :

« Je comprends de quel atavisme
M'est venu le besoin moral,
De sentir un fond d'héroïsme
Au tableau le plus pastoral ».

et si son Espagne « n'est qu'une goutte de sang », elle a tellement coloré son tempérament qu'elle en forme la plus grande partie. Qu'est-ce qu'on veut dire par cet « espagnolisme » qui est si

(1) Opus cit., p. 2.

important ? Selon M. Rageot (1), « c'est proprement le besoin de voir dans la vie quelque chose qui la dépasse ; c'est dans le fond, et presque toujours, le besoin de poétiser, d'ennoblir par je ne sais quoi de chimérique peut-être, mais de noble et de généreux, quelque chose qui élargisse le geste, qui le rende plus significatif, plus humain, plus poétique, plus beau en un mot ». Il veut dire « le panache » que Rostand définira si gracieusement plus tard comme « le sourire par lequel on s'excuse d'être sublime » (2) ou comme « un délicat refus de se prendre au tragique ». C'est ici du romanesque ; une forme du culte du « moi », parfois exagéré, théâtral sans doute, ironique ou bouffon : c'est une préciosité qui très souvent se trouve sur le point de déborder avec un fracas de gestes ridicules. C'est M. Haugmard qui a dit (3) que « le théâtre de M. E. Rostand, c'est du jeu... Rostand n'a pas réalisé la Beauté, si la Beauté est simple et sereine. Son art est celui d'un couturier pour fantoches savants. Poète, oui, mais écrivain, non pas... ».

Néanmoins, dans la période suivante de sa vie, c'est-à-dire la période lycéenne (où, comme Gœthe il passait, dit-on, des heures avec un petit théâtre de marionnettes), il était le premier de la classe en composition française, d'abord au lycée de Marseille, puis au Collège Stanislas à Paris. Son professeur, M. Doumic, le félicite d'avoir écrit une dissertation « tout à fait supérieure » sur le « Misanthrope ». Mais c'est plutôt le goût de la poésie qui domine toutes les idées et tous les sentiments de Rostand : poésie d'idée autant que de forme. Sans doute il eut, quand il vint au monde, ce goût en héritage, et outre les influences naturelles dont j'ai fait mention plus haut, c'est de M. Doumic que Rostand dira : « Je n'oublierai jamais que c'est à vous que je dois l'éveil de mon goût pour la littérature » (4), et encore :

---

(1) « Journal de l'Université des Annales », 15 sept. 1922, p. 294.
(2) Cité par M. Haraszti, op. cit., p. 203.
(3) Célébrités d'aujourd'hui : Edmond Rostand, p. 44.
(4) Cité par M. Haraszti, op. cit., p. 9.

« Armé déjà d'un élégant râteau,
Doumic peignait la pelouse verbale,
C'était du temps que j'étais en Rhéto..... »

Un autre professeur de Stanislas qui l'a peut-être influencé est un M. Lorbet, professeur d'allemand, qui devint un de ses plus chauds amis, et à qui Rostand a dédié une nouvelle, écrite à l'âge de dix-sept ans, « Mon Labruyère ». Peut-être son inspiration se montre-t-elle dans « l'Aiglon ».

Pendant ses années d'études, il eut deux amis, tout à fait différents l'un de l'autre, qui ont donné au jeune homme un ensemble remarquable d'idées. D'abord, c'est Villebois-Mareuil, le futur colonel, figure de soldat héroïque, de qui Rostand raconte (1) que, lorsque « les autres » sortaient de l'école pour voir les musées et les monuments, « il m'enlevait gaiement, me transportait dans des paysages bien choisis, et me contait de belles histoires de guerre et d'amour. Parfois, un de ses mots avait l'amertume saine d'une feuille de laurier qu'on mâche ; il était jusqu'au soir étincelant sans y tâcher, ou profond comme par mégarde ; il me ramenait ébloui et reposé ; il m'avait appris de tout, sans avoir l'air de rien ». Voilà, peut-être, une influence qui a développé non seulement son imagination, mais son style, et même son idée de l'héroïque.

L'autre ami, c'est « Pif-Luisant ». Le père de Rostand n'avait pas négligé d'apprendre à son fils la pitié et la bonté : « Quand tu seras homme, quand tu liras ces vers .....pense à ceux dont le destin » ne fut pas aussi souriant ; souviens-toi que ce sont tes frères », ces « pauvres déshérités ». Il s'en est souvenu, au Lycée de Marseille, devant la figure intéressante du « vieux pion », « bohême déchu », représentant « de cette race qui déjeune d'un bock et dîne d'un Bretzel », victime des railleries d'un âge sans pitié, Pif-Luisant. C'est le « premier rimeur » qu'il a connu, et

(1) Cité par M. Haraszti, op. cit., p. 11.

« tandis que les autres jouaient en criaillant aux barres », ce vieux raté lui révélait les grands poètes de l'antiquité, sans oublier en même temps de « maudire l'esthétisme et les muses absconses » des Modernes. Dans les « Musardises » il chantera un éloge à son vieil ami :

« Merci, vieux, qui plus jeune encor, malgré ton asthme,
Que le gandin pédant dont nous suivions les cours,
Fus l'éveilleur de mon premier enthousiasme,
Me refaisant la classe, en plein air, dans les cours ! »

C'est ainsi que l'on inspirait au jeune poète, l'amour de la poésie, la considération pour ses « frères », une souriante pureté et surtout une grande sincérité de l'esprit. C'est à son père que Rostand fait honneur dans son discours de réception à l'Académie Française, quand il plaint le jeune Henri de Bornier, étudiant en droit comme lui-même, dont le père tâchait « en alexandrins » de détourner son fils de la Muse, de ne pas avoir pu « bien choisir » son père ; et ne trouve-t-on pas le premier volume des poésies de Rostand, les « Musardises »,dédié aux « ratés » ?

L'époque de sa vie entre le Collège et le mariage est comme une sorte de période préparatoire à l'époque florissante qui suivra. Après le baccalauréat, il devint étudiant en droit, toujours à Paris, il fut employé dans une banque pendant un certain temps. Mais toutes ses aspirations étaient littéraires et, pendant sa vie isolée d'étudiant, dans une chambre sans soleil, « tout là-haut, sous le toit », où il se grisait de poésie, se créant un monde autour des objets qu'il voyait tous les jours, il a rêvé ses « Musardises », publiées en 1890. Sauf un article de la *Revue Bleue* qui évoquait les débuts du grand Musset, ce premier volume passa inaperçu. Notons en passant que, même à cette époque, on peut sentir déjà cette ironie légère mais très délicate que nous relèverons de temps en temps plus tard, par exemple dans les « Incertitudes » :

« L'ombre nous fit glisser aux pires confidences ;
Et dans votre grand œil plus tendre et plus hagard
J'apercevais une âme aux profondes nuances
(Une âme qui n'était peut-être qu'un regard) ».

Mais sans doute, c'est un sentiment assez léger, car, la même année (1890), son éloge d'Honoré Urfé fut couronné par l'Académie de Marseille. Il se peut que ce travail soit l'avant-coureur de la grande offensive qu'il lancera, par ses œuvres, contre le naturalisme de son temps, car son goût pour la préciosité romanesque sera toujours manifeste.

Mais insistons surtout sur ce qui sera dans la vie poétique de Rostand une des forces les plus heureuses : nous voulons parler de son mariage, en 1890, avec M^lle^ Rosemonde Gérard, petite-fille du maréchal Gérard qui, sous l'aigle de Napoléon, s'est battu à Wagram, à Moscou et à Waterloo. C'était un mariage d'amour et des plus heureux, car elle était non seulement un charmant poète, mais, au témoignage de M. Haugmard (1), « la compagne introuvable, séduisante, dévouée, intelligente et fine pour un poète » ; M. Haraszti (2) nous la présente comme « une beauté digne de Watteau : cheveux d'or clair, yeux bleus et rêveurs, figure en ovale, rose et délicate ; taille svelte et souple, — la grâce incarnée dans toute la fraîcheur et avec une élégance aussi distinguée que naturelle ». Le premier enfant de cet heureux mariage fut appelé Maurice, du nom de leur héroïque grand-père, et c'est à ces deux Maurice que « l'Aiglon » est dédié. Quant à Rosemonde, c'est un jeune poète exquis, l'auteur des « Pipeaux » qui furent couronnés en 1891 par l'Académie Française. Dans ses poésies, elle nous charme par une fraîcheur délicieuse, une ingénuité et une imagination enchanteresses, mêlées parfois d'une nuance mélancolique, sinon un peu coquette, du moins gracieuse et sentimentale. Tout le monde a goûté la « Chanson éternelle » ; il reste à remarquer

(1) Op. cit., p. 5.
(2) Op. cit., p. 13.

que c'est à Rosemonde que sont dédiées les « Romanesques », le premier succès dramatique de Rostand.

Rostand lui-même parle de cette époque si pleine d'événements comme du point décisif de sa carrière. Je vais citer ce qu'il a dit au cours d'une conférence faite à l'Université des Annales, parce que ce récit met en relief les sentiments, même les aspirations du poète. Il s'agit de l'époque où il vit pour la première fois, la première critique favorable à ses « Musardises » : « On ne sait, disait-il, jusqu'à quel point, à cette heure si délicate où un jeune homme se cherche, une louange, même excessive, mais venue à propos, a pu prévenir un découragement et décider une carrière... Je me revois encore, remontant le boulevard Malesherbes, et lisant en marchant, dans la « Revue Bleue », dont je soulevais les pages non coupées, cet article qui me paraissait éblouissant ; et comme c'était le printemps et que le ciel était presque aussi bleu que cette revue, et que les arbres du parc Monceau étaient en fleurs, voilà que déjà, en marchant, je me mettais à dire : « Voyons ! voyons ! le décor représente un parc... » C'était fini ! je commençais... » (1).

Il débuta dans la vie de théâtre avec le même enthousiasme jeune et vigoureux qu'il montre dans ses œuvres. Hors le « Gant Rouge » (1888) qui ne réussit pas, un acte en vers : « Les Deux Pierrots », fut trouvé joli par M. Claretie, mais le jour de la lecture devant le Comité de la Comédie Française, Banville mourut, et cet « acte banvillesque » (2) ne fut pas accueilli. Dès « Les Romanesques », que Rostand a composés en 1894, pour la Maison de Molière, à la demande de Jules Claretie, l'étoile de sa gloire commence à poindre. Il avait bien fait de choisir le théâtre comme champ de bataille, car il est surtout homme de théâtre et il s'est trouvé bien heureux de rencontrer dans sa vie d'auteur dramatique deux grands artistes qui furent aussi pour lui de grands amis : je veux parler de Sarah Bernhardt et de Coquelin. A ce sujet, je me contenterai de citer deux sonnets de Rostand à leur éloge, parce qu'ils montrent excel-

(1) « Les Annales », 15 déc. 1918.
(2) M. Haugmard, op. cit., p. 6.

lemment l'effet qu'ont produit sur le poète ces deux grands acteurs. D'abord, c'est « A Sarah » (1) :

« En ce temps sans beauté, seule encor tu nous restes,
Sachant descendre par un grand escalier clair,
Ceindre un bandeau, porter un lys, brandir un fer,
Reine de l'attitude et princesse des gestes !

En ce temps sans folie, ardente tu protestes.
Tu dis des vers, tu meurs d'amour, ton vol se perd !
Tu tends des bras de rêve, ...et puis des bras de chair !
Et quand Phèdre paraît, nous sommes tous incestes !

Avide de souffrir, tu t'ajoutes des cœurs !
Nous avons vu couler, car ils coulent, tes pleurs !
Toute les larmes de nos âmes sur tes joues !

Mais aussi tu sais bien, Sarah, que quelquefois,
Tu sens furtivement se poser quand tu joues,
Les lèvres de Shakespeare aux bagues de tes doigts ».

Puis c'est « A Coquelin » (2) :

« Toi, tu poétisais, ton geste avait du style !
Ta jambe était classique. Et lorsque tu marchais,
C'était Molière, et, quand tu courais, Beaumarchais.
Quand tu sautais, Regnard ; quand tu dansais, Banville.

---

(1) Cité dans le « Journal de l'Université des Annales », 1er juillet 1919, p. 63.

Cité dans le « Journal de l'Université des Annales », 15 sept. 1922, p. 296.

Toi, tu croyais. Ton cœur, sans réticence vile,
Vibrait loyalement sous tous les grands archets,
Tu gardais de la scène où tu t'empanachais,
Une provision de fierté pour la ville.

Ceux-là savent comment, tout-puissant, étonné,
On répond : « Non, monsieur ! » en relevant le nez,
Qui purent, Coquelin, te voir jouer et vivre.

Toi, tu vivais ta vie et tu vivais tes jeux ;
Mais le rôle où sonna le mieux ta voix de cuivre,
Fut celui d'honnête homme et d'ami courageux ».

J'ai reproduit intégralement ces deux sonnets, car ils donnent une idée très vive de l'esprit de Rostand. Dans tous les deux nous voyons comme il insiste sur le physique aussi bien que sur l'esthétique, et c'est Coquelin lui-même qui écrit de Rostand (1) que, « c'est le plus merveilleux ensemble de qualités de théâtre qu'il soit possible de rêver... Il est aussi grand metteur en scène que metteur en œuvre ». Le second nous montre le genre d'attitude constante de Rostand, ce rapprochement de l'esprit poétique et du geste théâtral qui le rend si naturellement grand metteur en scène. C'est une qualité du dramaturge qu'il se sert toujours des symboles matériels pour réaliser ses opinions et ses idées philosophiques. C'est pour Sarah Bernhardt qu'il écrivit « La Princesse lointaine », en 1895, et « La Samaritaine », en 1896.

Mais avec « Cyrano de Bergerac » (1897), vint l'Académie Française et ce fut la gloire. Puis Rostand se retira à Cambo, dans les Pyrénées, après avoir donné « l'Aiglon », en 1900. Cet éloignement est fort significatif, car il montre le dernier grand trait du tempérament de Rostand que je veuille signaler. D'abord par instinct, puis par la gloire, il se trouvait insensiblement poussé

(1) « Les Annales », 15 déc. 1918, p. 536.

dans une sorte d'exil. On a dit (1) qu'il était timide devant les hommes, « qu'il a d'ailleurs peu connus » ; que « les hommes ne l'ont pas assez connu », et qu'il a toujours eu « la plus grande et la plus cruelle de toutes les angoisses, celle de son succès, celle de son triomphe », car il était fort consciencieux : il avait une haute conception du rôle du poète et du théâtre dans la vie humaine (2), et il sentait que la responsabilité en était trop grande, trop pesante. Voilà effectivement l'esprit de « Chantecler », et on peut le suivre dans toutes ses œuvres depuis la nuit d'avril des « Romanesques », jusqu'à la tragédie sombre et presque froide de la « Dernière Nuit de Don Juan », où cet exil se dépeint plus intime, plus personnel : « Je suis seul au milieu de la forêt des âmes ! » Parmi toute sa poésie empanachée et splendide on trouve mêlée cette nuance de ce qu'on appelle « la réalité ». Mais je montrerai plus tard que la réalité chez Rostand n'est point la « réalité » du « réalisme », mais plutôt l'ennemi réel de la vie. M. Haraucourt nous dit (3) « que cet homme chargé de gloire n'avait souci que d'être aimé, ...un mot affectueux l'épanouissait. Nul plus que lui n'a été simple et cordial, sans morgue et sans emphase, accueillant aux plus humbles, fraternel avec tous, totalement dénué d'envie, et même oublieux des injures. ...Les jugements hostiles... n'offusquaient point en lui une susceptibilité d'artiste, mais une sentimentalité déçue : il en ressentait de la tristesse et non de la rancune, et naïvement un peu, il s'étonnait de rencontrer de l'amertume, tandis qu'il offrait de la joie ». Il disait un jour (4) avec une douce mélancolie : « Oui, moi aussi, je l'ai connue la gloire ! Elle passe, ...mais qu'importe, pourvu que l'on garde quelques amis ! »

---

(1) Rageot, dans le « Journal de l'Université des Annales », 15 sept. 1922, p. 294.
(2) Voir son discours de réception à l'Académie Française.
(3) « Journal de l'Université des Annales », 1er juillet 1919, p. 61.
(4) Cité dans un article du « Journal de l'Université des Annales », 15 sept. 1922, p. 296.

Donc, il se retira, avec sa « compagne dévouée », à la villa Arnaga, à Cambo, où l'on éprouvait la plus grande difficulté à pénétrer dans sa vie intime. Mais si sa timidité morale l'a empêché de charmer davantage le monde de Paris, elle lui a donné l'occasion d'ajouter quelque chose de nouveau à son idée poétique, c'est-à-dire la nature. Il aimait ces Pyrénées qu'il a tant chantées, mais sa vie à Cambo l'a aidé à voir quelque chose de profond et de symbolique dans le simple tableau de la nature, ou dans une basse-cour, ou dans une forêt féerique. C'est un nouveau monde, une vie de symbole qu'il a découverte, un monde de personnages plutôt que de sentiments, et si la grande signification de sa retraite est d'avoir découvert cette personnalité, le poète ne s'y est pas retiré dans un esprit de repos. Au contraire, il s'est donné de nouveau à la responsabilité de sa grande tâche, et dans « Chantecler » (1905), sa dernière grande pièce, nous entendons une nouvelle note d'idéalisme dans un nouveau cadre matériel : c'est-à-dire le devoir du travail dans un cadre naturaliste. Tel fut, en effet, le résultat moral de sa retraite, et quoique toujours énergique, enthousiaste et vigoureux, c'est vers le haut idéal du travail que toujours il se dirige. Je ne pourrais mieux faire que d'achever cette partie de l'étude du tempérament du poète en citant une protestation (1) qu'il a émise contre l'opinion presque générale qui voyait en lui un homme gâté par la fortune et le bonheur : « Voilà, dit-il, ce qu'il ne faut pas croire. On n'est jamais heureux. Je suis un inquiet. Mon malheur vient de mon inquiétude. Au repos, je doute de tout. Je me méfie du sort et des choses et des gens. Et mes joies en sont gâtées. Et puis encore je désire ce que je n'ai pas. ...Je voudrais avoir fait une infinité de choses qui se sont passées dans mon cerveau et que j'ai admirées. J'envie certaines natures vigoureuses et abondantes ; j'envie la faculté de travail énorme qui me permettrait de donner la vie à tous les personnages que me tentent, et dont il faudra

(1) Cf. Haraszti, op. cit., p. 39.

bien que beaucoup meurent en moi, puisque je n'ai pas cette force physique qui permet les excès, les grands et énivrants excès de travail ! »

Puis vint la Grande Guerre, et Rostand, ne pouvant se battre en soldat pour la patrie, se trouva jeté encore dans un autre exil, mais cette fois, il ne s'en est pas allé. M. Rageot écrit fort tristement (1) : « C'est lui qui a armé les bras de ceux dont les cœurs ont offert à la France le sacrifice qui nous a sauvés ». Non seulement, il a écrit des poésies vibrantes et patriotiques, mais il a visité aussi les tranchées, et vu de ses propres yeux toute la ruine, tout le sang, et toute la souffrance. Il était toujours idéaliste, toujours héroïque dans sa philosophie et dans sa poésie, mais sans doute les horreurs de la guerre l'ont beaucoup ému. Il est mort en 1918, peu après la paix ; son dernier « poème dramatique », la « Dernière Nuit de Don Juan », publié après sa mort, est bien différent de ses autres œuvres, avec son atmosphère presque froide et pessimiste ; mais je crois que, comme « Chantecler », quoique désillusionné en quelque sorte, il s'est peut-être élevé vers le même idéal, vers un idéal peut-être moins « romanesque », moins précieux, mais sans doute aussi généreux, aussi héroïque : c'est-à-dire, vers la vie elle-même.

---

(1) « Journal de l'Université des Annales », 15 sept. 1922, p. 293.

II

TROIS ESSAIS POÉTIQUES

Figurons-nous un jeune homme, beau et enthousiaste, un livre à la main, marchant d'un pas fier, et lisant en marchant. Nous sentons ses aspirations et cette joie inattendue qu'il peindra plus tard : ..... « et comme c'était le printemps, et que le ciel était bleu, et que les arbres du parc Monceau étaient en fleurs, voilà que déjà, en marchant, je me mettais à dire : « Voyons ! voyons ! le décor représente un parc... » C'était fini ! Je commençais... » (1). Cette idée qu'avait inspirée la joie d'un succès de jeunesse, c'est « Les Romanesques », comédie en trois actes, en vers.

« Des costumes clairs, des rimes légères,
L'amour dans un parc, jouant du flûteau,...
Un florianesque et fol quintetto,...
Des brouilles, d'ailleurs toutes passagères,...
Un peu de musique, un peu de Watteau,
Un spectacle honnête et qui finit tôt.... »

Telles sont les excuses de Rostand, car il a peur qu'on ne le prenne trop au sérieux et ces vers reparaissent à la fin de la pièce. Or, les « Romanesques » ne sont pas une pièce à thèse, mais elle montre l'idée poétique de Rostand, pour ainsi dire, en germe (2). Et voilà pourquoi, en quelque sorte, c'est une pièce à thèse, — toutes les pièces de Rostand le sont, comme peut-être toutes les diverses pièces de tous les grands artistes, — mais il

---

(1) Cf. plus haut, p. 19.
(2) « Les Romanesques » ont obtenu le Prix Toirac de quatre mille francs.

faut toujours se rappeler que ce n'est, selon l'auteur, qu'un « repos naïf des pièces amères » de son époque.

Au premier acte, deux pères bourgeois, voulant voir leurs enfants unis par le mariage, mais se rendant compte en même temps que le « mariage arrangé n'est pas chose tentante pour deux jeunes serins poétiques », conçoivent un stratagème par lequel ils pourront en venir à bout. Ils font semblant de se haïr furieusement, interdisant aux enfants de communiquer l'un avec l'autre. Bien entendu, ceux-ci se rencontrent chaque soir de chaque côté du vieux mur, « personnage muet », pour échafauder des rêves d'un poétique coloré mais charmant. Les deux pères s'entendent avec un certain Straforel, « spadassin en joyeux manteau », qui entreprend de jouer le rôle de régisseur dans un « simulacre de rapt », « de première classe, avec des suppléments ». Donc, la nuit, au son des violons, Percinet, l'épée à la main, la flamme aux yeux, surgit sur ses ennemis, saisit Sylvette, et se retourne juste à temps pour recevoir la bénédiction des pères, qui sont arrivés à propos. Réconciliation des pères et rideau.

Au deuxième acte, le mur a disparu, mais les manies des deux pères vont rendre réelle la haine autrefois simulée. Les enfants sont encore follement amoureux et le récit du combat devient de plus en plus héroïque par la répétition. Cependant, une indiscrétion suffit pour que Sylvette apprenne la vérité, et bientôt Percinet trouve la facture de Straforel. Après des tirades d'une ironique désillusion, Percinet, en colère s'en va, l'épée brandie, « scandaliser » jusqu'à l'ombre de Don Juan, en enlevant des filles d'opéra !

Au troisième acte, on a commencé la réparation du vieux mur démoli, mais les deux pères veulent secrètement une réconciliation, car Percinet est parti, Sylvette est un peu nonchalante et ils sont tous tristes. En effet, Sylvette, cherchant « du roman et du vrai » comme Percinet, est sur le point de se faire enlever, cette fois pour tout de bon, mais le suborneur n'est que le bon Straforel déguisé en Almaviva, qui veut se faire payer en rapprochant les deux amants. Percinet arrive en haillons comme le fils

prodigue, car, maintenant, dit-il, il fait jour dans son cœur. Il a trouvé qu'il aime Sylvette par dessus tout et qu'ils étaient fous de chercher ailleurs la poésie lorsqu'elle était tout le temps en eux-mêmes. Nouvelle réconciliation : rondel : disparition poétique.

Les « Romanesques » sont une pièce vraiment remarquable, qui nous enchante en même temps qu'elle nous inquiète. Nous sommes charmés, mais nous sentons qu'il y a quelque chose de forcé et de factice. Comment cela se fait-il ?

Percinet est le jeune premier dont la tête est pleine de Shakespeare, qui s'amuse sérieusement en mettant l'histoire de son amour en vers comme son héros Roméo. Il se prend fort au sérieux, croyant sentir dans son âme l'amour immortel. Il est parfaitement heureux jusqu'au moment où il se heurte contre la réalité d'une facture. Puis il s'écrie, l'épée encore brandie :

« Ah ! je pars !... On me traite en enfant, bien ! j'aurai
Ma revanche ! J'aurai du roman et du vrai !
Je vais, par des amours et des duels sans nombre,
Scandaliser, ô Don Juan, jusqu'à ton ombre !
Et je vais enlever des filles d'opéra ! »

Tantôt le doux Roméo, tantôt Don Juan, voilà un méchant petit garçon par exemple ! Mais non ! C'est la jeunesse sincère, orgueilleuse et charmante, qui vit dans la réalité de l'imagination, aimant tous et tout parce qu'elle a trouvé un objet à aimer, et qui est soudainement dérangée par l'insincérité de l'homme banal et ordinaire. Il est parfaitement heureux dans la jeunesse de son amour poétique, mais quand il entrevoit une réalité peu poétique, qui blesse son amour-propre, il est tellement emporté d'impatience que ses aspirations qui brûlaient tout à l'heure de se réaliser, éclatent en une énergie insensée : la poésie romanesque devient le mélodrame sordide. Ce n'est pas du tout la psychologie qui est fautive. Percinet revient chez lui après son escapade et il est changé : mais comment ? Sans doute il a goûté une réalité plus intense, mais elle est de la même espèce que celle des pères, néan-

moins il y a plus de profondeur dans sa nouvelle poésie. C'est la jeunesse encore, non pas triste ni abattue, mais aussi enthousiaste, aussi forte que jamais, car elle a passé par une expérience qui lui a donné la vision de quelques grandes vérités. Il dit à Sylvette :

« ..... Gardez ces remords agréables.
Comme l'intention compte autant que le fait,
Nous croyant criminels, nous l'étions en effet ! »

Lorsque Sylvette regrette que leur gloire n'ait été qu'illusoire, Percinet lui répond :

« Il fut réel pour nous qui le crûmes réel ! »

De même, quand elle s'attriste un peu, par la pensée que c'est Straforel qui a fait tous leurs délices, c'est le nouveau Percinet qui répond :

« Et la nuit de printemps, est-ce lui qui l'a faite ?
Est-ce lui qui régla l'inoubliable fête,
Que l'amitié d'avril nous donna ce soir-là ?
Est-ce lui qui, le ciel étoilé, l'étoila ?
Lui, qui d'ombre effaça si bien les rosiers grêles
Que les roses semblaient, comme surnaturelles,
Se tenir en suspens dans l'air mystérieux ?... »

Voilà une nouvelle poésie presque lamartinienne, et nouvelle parce qu'elle est détournée de l'éternel moi, vers la beauté vue à travers une triste expérience.

« Que nous nous aimions, car ce fut là tout le charme,
Tout le charme !..... »

Qu'est-ce qui a changé alors ? Ce n'est pas la poésie, c'est en effet la perspective, car Percinet avoue dans les bras de la nouvelle Sylvette :

« Vois-tu, la poésie est au cœur des amants :
Elle n'émane pas des seuls événements ».

Ce n'est pas ici une banalité, mais une vérité que la jeunesse découvre en en payant le prix.

Enfin, le caractère de Percinet est moins un caractère qu'un symbole : c'est la jeunesse, c'est la joie saine et énergique, et la psychologie en est exacte.

Examinons maintenant le caractère de Sylvette. Elle est aussi amoureuse que lui, mais elle se montre de temps en temps coquettement pratique. Nouvellement sortie du couvent, elle dit naturellement :

« Ta ! Ta ! Ta ! Je le sais pour l'avoir cent fois lu :
Les rêves des amants toujours se réalisent ».

Néanmoins, quand Pasquinot se demande comment dire la vérité à Percinet, elle s'écrie, montrant une expérience surprenante :

« ..... Ah ! rien !
Non, ne lui dites rien ! — Les hommes, c'est si bête !

Or, lorsque Sylvette apprend la vérité, l'effet est différent. Elle est un peu mondaine, donc elle n'éclate pas comme dans un mélodrame : que dit-elle ?

« ..... Ah ! le tour est charmant !
Mais c'est beaucoup d'esprit bien inutilement ;
Cher monsieur Bergamin, croyez-vous que, si j'aime
Mon Percinet, c'est grâce à votre stratagème ? »

C'est une réplique digne de Racine. Elle est bien déçue sans doute, mais elle n'a pas l'énergie de Percinet : elle est plus « féminine ». Elle aussi cherche du roman et du vrai, mais c'est alors dans son propre jardin. C'est Straforel qui lui fait voir « la lanterne magique », et c'est une nouvelle Sylvette qui accueille le Percinet prodigue. Ici encore, la psychologie est bonne, mais en même temps et toujours un sentiment d'inquiétude plane sur la pièce...

Les deux bonshommes de pères, avec leur esprit terre-à-terre, banal et solide, sont pourtant prêts à tout faire pour le bonheur de leurs enfants. Ils ont des maladies peu romanesques, et des manies qui sont vraiment amusantes. Mais ils ne peuvent pas se changer. Bergamin dit avec dépit :

« ..... Oh ! c'est très drôle ! Est-ce que
Ce sera la revanche, ici, du romanesque ?... »

et l'amour-propre des pères se montre bien par la bouche de Bergamin :

« Oui, depuis que le monde est monde entre les mondes,
Le succès fut toujours pour les perruques blondes ;
Bartolo, dont la haine en secret s'aviva,
Dut toujours s'incliner devant Almaviva ;
Mais l'heure du triomphe et des justes revanches
Vient enfin de sonner pour les perruques blanches ! »

Mais ce ne sont que des mots où manque le feu de l'enthousiasme, l'esprit de la jeunesse : ils n'aboutissent à rien et ils sont vite oubliés, car l'effet d'une perspective plus grande ne les fait pas monter sur les ailes d'une poésie romanesque et enthousiaste. Au contraire, les deux pères ne comprennent point la poésie, mais ils sont de bons pères tout de même, en tâchant de la comprendre, si c'est pour le bonheur de leurs enfants. Notons, en passant, que nous ne sentons pas chez les deux bonshommes

ce sentiment d'inquiétude que nous avons remarqué chez les Romanesques ; nous ne le trouvons pas davantage chez Straforel.

Straforel, l'ingénieux metteur en scène, nous amuse par sa tirade sur les différentes espèces d'enlèvements qu'il a à sa disposition. Nous pouvons voir en lui l'avant-coureur du grand Cyrano, aussi habile à manier l'épée que la parole, et, à un moindre degré, du grognard Flambeau.

En résumé, « Les Romanesques » sont une ravissante petite comédie, écrite seulement pour amuser élégamment les spectateurs ; les caractères, ou plutôt les figures, sont habilement représentés et la psychologie est solide sans être pesante. Mais l'action de la pièce n'est pas continue ; elle traine un peu vers la fin, et la raison en est qu'il y a ici un grand défaut, celui que nous trouverons dans toute l'œuvre de Rostand, et qui nous inquiète ; c'est-à-dire, une verbosité surabondante et précieuse. Il y a d'admirables scènes, mais elles sont en quelque sorte isolées l'une de l'autre. Il y a un certain esprit de suite, mais les excellentes petites scènes, dont chacune dépeint d'une manière tout à fait intéressante un état d'âme, ne sont pas le résultat naturel l'une de l'autre.

Puis, il y a le langage que l'on ne peut s'empêcher d'admirer. Il est enthousiaste comme la jeunesse, mais également sans frein ; il est luxuriant comme les tropiques, mais aussi écrasant. Les jeux de mots, les rimes, les assonances jaillissent et ruissellent à tout moment et la préciosité leur donne un air factice et forcé. Ecoutons ces vers de Percinet :

« Chère, mais qu'avez-vous ? Mais quoi donc vous attriste ?
Ces yeux, où du saphir fond dans de l'améthyste,
Ils semblent obscurcis par quelque ennui, ces yeux ? ».

Ces vers nous frappent surtout parce que nous savons que les amants n'ignorent pas la vérité, et sans doute, c'est l'intention de l'artiste, mais il y a trop de vers analogues dans la pièce.

Par contre, il y a aussi d'admirables vers. J'en ai déjà cité

quelques-uns du nouveau Percinet, et il y en a d'autres qui font songer à des « Nouvelles Méditations » d'un amour heureux. Mais le génie de Rostand se montre dans la peinture des états d'âme, et dans sa large conception de la vie, qu'il appelle d'un mot vraiment comique, « romanesque », — car ces jeunes Romanesques ne sont autres que lui-même. Ses idées sont profondes mais simples ; simples parce qu'elles sont profondes, et si sa philosophie ressemble à une chaîne irrégulière de mornes banalités c'est la conséquence d'une composition à laquelle manque l'esprit de suite ; d'une énergie poétique trop violente ; d'une abondance verbale difficile à contrôler ; mais il faut se souvenir que des banalités peuvent être quelquefois de grandes vérités, si l'on peut les réaliser dans les circonstances auxquelles elles appartiennent. Et voilà précisément ce qu'a fait Edmond Rostand. Il nous a donné, d'une manière tout à fait élégante et distinguée, une petite étude de la poésie dans la vie ; mais il nous a prévenus de ne pas le prendre trop au sérieux. Le petit rondel à la fin de la pièce nous résume la délicate nuance poétique qui se répand dans toute la pièce, et lorsqu'on est heureux, on chante, dans la réalité de Rostand. Le rideau ne tombe pas à la fin de la pièce. L'instinct poétique de l'artiste a voulu que les Romanesques s'effacent dans le crépuscule, au clair de lune, au son de la « voix argentine de Sylvette », jusqu'à ce que la scène reste vide sans que le rideau tombe. Car après tout, ce n'est que :

« Des costumes clairs, des rimes légères,
L'amour dans un parc, jouant du flûteau..... »

Ce n'est pas une fin ordinaire : peut-être est-ce parce que les Romanesques sont éternels...

Pour le second essai, « La Princesse Lointaine », Rostand l'a tiré librement d'une légende du troubadour Rudel, mais il l'a changée afin de réaliser sa grande idée, celle même des « Romanesques ». Le caractère de Frère Trophime est créé par Rostand, et l'histoire est beaucoup idéalisée, surtout le rôle de Mélis-

sinde. Cette pièce est encore une glorification de la poésie idéaliste et enthousiaste, mais cette fois plus sérieuse et dans le ton sublime.

« La Princesse Lointaine », pièce en quatre actes, en vers, n'a pour intrigue qu'une simple parabole, ou plutôt une métaphore idéaliste. Un jeune poète qui est en même temps prince, entend parler par des pélerins revenus de Terre Sainte, d'une belle princesse de Tripoli. Elle aussi apprend que le prince Joffroi Rudel est tombé amoureux d'elle, mais elle est enfermée dans un magnifique château, gardée par le chevalier aux Armes Vertes, émissaire de l'Empereur qu'elle va épouser. Joffroi part en bateau (« elle est lyriquement épique cette nef »), pour la voir, mais tout l'équipage, sans pain ni eau, tombe malade des fièvres. Joffroi va mourir, alors il envoie son ami Bertrand pour faire venir la princesse. Bertrand, après bien des combats, entre dans le château, voit la Princesse et s'éprend d'elle, sans savoir qui elle est. Mélissinde tombe amoureuse de lui, le prenant pour le Prince Joffroi, et elle lui persuade de rester chez elle au lieu de retourner au bateau. Ils sont heureux ensemble, mais on entend des gens du dehors qui signalent un vaisseau aux voiles noires, et Bertrand croit immédiatement que le Prince est mort. Par un mot malheureux, il désillusionne la Princesse. Mais les voiles noires ne sont pas pour Joffroi qui vit encore ; elles sont pour le Chevalier aux Armes Vertes qui vient d'être tué par Bertrand. Puis Melissinde prend son parti d'aller vers Joffroi qui l'attend avec un amour immuable. Elle arrive dans toute sa splendeur au milieu des fleurs et de la musique, et Joffroi meurt entre ses bras au comble de la joie. Bertrand, sur l'ordre de la Princesse, part pour une croisade, tandis que Mélissinde se retire au Mont-Carmel.

L'intrigue est simple et marche vite, car Rostand a observé l'unité de temps et d'action, bien que la question posée soit celle-ci : Bertrand réussira-t-il ou non à amener la Princesse ? Il y a un obstacle extérieur (le Chevalier aux Armes Vertes et la mort escomptée du Prince) et un obstacle intérieur (la Princesse elle-

même) ; mais à tout prendre, la pièce s'achève à la fin du troisième acte.

Au point de vue des spectateurs, la figure la plus importante est celle de Mélissinde, « Circé », « Dalila », « Omphale », « Cléopâtre », ou, comme dit Bertrand « Sainte » et « en même temps magicienne ». C'est la beauté physique incarnée, car même « ses attitudes sont de fleurs ; ses intonations de sources », dans un cadre splendidement sensuel de fleurs et de parfums. Mais elle est en proie à des crises d'âme et de nerfs, où se mêlent des subtilités toutes modernes. Elle avoue à sa confidente (car il y en a une dans cette tragédie), que c'est « par ennui » qu'elle veut « soigner sa légende ». Elle épousera l'empereur « pour rester tout à son amant incorporel », à qui elle doit son âme. D'autre part, elle avoue qu'elle lui doit ses « tendances de cœur », son « goût des crépuscules », et qu'elle en veut quelquefois à cet amour lointain. Elle peut montrer sa colère aussi, mais sa colère, quand elle apprend qu'elle a eu affaire à Bertrand et non au Prince, est autrement profonde que ne l'était celle de Sylvette. Enfin, notons les efforts qu'elle fait pour séduire Bertrand par une coquetterie presque sensuelle de parfums :

« J'ai rêvé d'un amour sublime, j'en veux un :
Si, par l'étrangeté mystique il n'est sublime,
Qu'il le soit par l'orgueil partagé d'un grand crime ! »

C'est une figure tout à fait « féminine », qui ne veut pas de « sentiments trop nets », et nous pouvons entendre la voix mélodramatique de Percinet quand elle parle du « grand crime », elle, qui sera

« Heureuse de tenir dans ses bras un Oreste
Dont le Pylade meurt, qui sait, et qui reste ! »

Mais le caractère de Mélissinde se développe. Après le désenchantement vient la conscience : après la désillusion vient la

poésie d'une perspective plus vaste. On pourrait dire que l'évolution de l'âme de Mélissinde est miraculeuse, — aussi miraculeuse que celle de Photine, — mais cette fois c'est l'influence presque télépathique de Joffroi qui attend et qui meurt. Au commencement de la pièce elle aimait Joffroi, mais d'un amour qu'avaient inspiré la curiosité et la vanité. A la fin, dans le dernier acte, — qui n'est que le couronnement logique de la pièce, — l'âme de Mélissinde déploie ses ailes merveilleuses. Elle n'a qu'un seul désir : elle veut incarner le rêve de Joffroi qui meurt si heureux, si tranquille, de l'avoir réalisé. Sans doute, elle le voit avec ses yeux maternels, lui qui meurt en une paix d'enfant. Mais quelle est la cause de cette évolution d'âme chez elle ? C'est Bertrand qui l'a faite, et autrement que par les vers de Joffroi. C'est par son amour qui n'était qu'une infatuation. Elle avait goûté un amour inférieur, et par dépit elle fait oublier l'amour idéal qui l'attendait. Dégoûtée par l'amour sans rêve de Bertrand, ou peut-être soudainement inspirée par l'amour céleste de Rudel, elle laisse paraître son orgueil dans ces mots surprenants :

« Seule, je suivais donc mon rêve grandiose ? »

et encore plus :

« Devoir, dont vainement on étouffe l'appel,
Je viens vers toi ! »

Enfin, lorsqu'elle n'a pas voulu « rester féminine », le changement de ton sonne faux, ou bien trop brusque.

La figure de Bertrand est bien effacée auprès de celle de Mélissinde ; en effet, ce n'est qu'un obstacle dans le chemin de la Princesse : obstacle qui en même temps la rend digne de l'amour de Joffroi. C'est un brave ami, et nous voudrions attribuer son manque de force morale à son manque de force physique après tant de combats héroïques. Il n'a pas de caractère ; c'est un troubadour curieux, assez brave et dévoué, mais un troubadour dans l'amour comme dans la vie. Comme il dit lui-même :

« Un héros passe, il me séduit, je l'accompagne !
Serais-je Provençal, serais-je troubadour,
Si je n'avais pas pris parti pour cet amour ?... »

Au point de vue de l'auteur, le personnage qui est peut-être le plus important, est celui du chapelain, le Frère Trophime, vieux « raisonneur », par qui Rostand fait expliquer la morale de la pièce. Il dit plusieurs fois dans une sorte de refrain, que :

« Oui, les grandes amours travaillent pour le ciel ! »

et voilà en vérité la philosophie de la pièce.

« Vivre sans rêve, qu'est-ce ? »

Au commencement, le médecin, maître Erasme, s'indigne que le but du voyage ne soit pas le Tombeau divin, mais « des yeux de femme », et Dieu, demande-t-il, qu'y peut-il gagner ? « Tout », répond Trophime, hardiment, « car il gagne tout. .....à toute chose grande et désintéressée... ».

« Croyez-vous qu'il se fût soucié seulement
De chasser du Tombeau l'essaim des infidèles ?
Un seul ange l'eût fait, du seul vent de ses ailes !
Mais non ! Ce qu'il voulut, c'est arracher tous ceux
Qui vivaient engourdis, orgueilleux, paresseux,
A l'égoïsme obscur, aux mornes nonchalances,
Pour les jeter, chantants et fiers, parmi les lances,
Ivres de dévouement, épris de mourir loin,
Dans cet oubli de soi dont tous avaient besoin ! »

dit :

.....

« Ah ! l'inertie est le seul vice, Maître Erasme !
Et la seule vertu, c'est.....
Quoi ?
L'enthousiasme ».

.....

« Celui qui meurt d'amour est sûr de son salut... »

Rudel en témoigne et aussi, sous l'influence du «poème», Bertrand ; de même les matelots,

« Parce que les petits aiment les grandes choses,
Et sentent les beautés poétiques sans gloses ! »

Voilà la thèse, et l'intrigue s'appuie non pas sur les actions du Prince, qui ne représente qu'une force immobile et en quelque sorte directrice, mais sur Bertrand, « épris du poème », et sur Mélissinde qui veut soigner sa légende. C'est Mélissinde à la fin de la pièce, purifiée de la boue terrestre, comme l'était Percinet, qui dit :

« Et je connais enfin quel est l'essentiel !..... »

et c'est le Frère Trophime qui le met en paroles :

« Oui, les grandes amours travaillent pour le ciel ! »

Mais c'est à un grand prix cependant, à la condition de perdre tout, sauf la réalisation du rêve.

« Car tout rayon qui filtre d'idéal,
Est autant de gagné dans l'âme sur le mal ».

Il y a ainsi beaucoup de très beaux passages et d'ingénieuses mises en scène, mais il y a aussi ce manque d'esprit de suite et de composition qui rend factices les changements de sentiments, ainsi que nous l'avons déjà signalé dans les « Romanesques ».

Ici, il y a les mêmes défauts de verbosité précieuse et de mélodrame artificiel, de « lys blêmes » et de roses rouges ». Surtout le dernier acte se rapproche trop de la pièce à thèse lorsque les amants, réunis au moment d'être éternellement séparés, se disent l'un à l'autre :

« .....Combien,
Moins heureux, épuisés d'une poursuite vaine,
Meurent sans avoir vu leur Princesse Lointaine !
...Combien aussi l'ont trop tôt vue, et trop longtemps,
Et ne meurent qu'après les jours désenchantants !
Ah ! Mieux vaut repartir aussitôt qu'on arrive
Que de te voir faner, nouveauté de la rive ! »

Et dans le troisième acte on nous annonce que :

« ..... Je dis que ceux qui sont heureux
Ont tous cette fenêtre ouverte derrière eux,
Et sentent tous un froid qui leur souffle sur l'âme,
Qu'ouverte derrière eux la fenêtre réclame !.....
Tous ils veulent garder le cher bonheur, le rêve
Qu'un seul regard jeté par la fenêtre enlève ».

C'est l'écho de Sylvette et de Percinet dans les mots tragiques :

« ..... Songez à la hauteur
Où parmi les amants notre gloire nous guinde ! »

Il y a aussi une foule d'exemples de préciosité. Notons en passant les mots de Bertrand qui est en proie au doute :

« Elle m'avait jeté ce non si méchamment,
— Elle qui m'était bonne à ce même moment, —
Que je me serais cru leurré d'un songe presque
Si, dans l'air, une odeur langoureuse et mauresque,
Témoignage léger par vos voiles laissé,
Pareille à cette odeur qui, lorsque avait passé
Cléopâtre, devait longtemps embaumer Tarse,
N'eût encore flotté subtilement éparse ! »

Et puis à la mort de Joffroi, Mélissinde le console d'avoir

« Une mort qui n'a rien ni de laid ni d'amer,
Et devant un coucher de soleil sur la mer ! »

C'est le culte du beau poussé à l'extrême, comme nous le verrons encore dans « La Samaritaine ». Sans doute, dans la pièce il y a beaucoup de hasards, d'erreurs, d'antithèses, de coups de théâtre et de « culte de la pointe ». Témoin le cri de « Terre ! » poussé par les matelots juste au moment où Rudel lui-même désespère; (notons que la pièce commence par des funérailles horribles sur mer, et qu'elle finit par la mort mélancolique et calme de Rudel, immobile, tout-puissant) ; témoin le son du cor de Bertrand qui se bat pour gagner le château ; l'entrée théâtrale de Bertrand, sanglant et vainqueur, en déclamant « des vers » (quoiqu'il ne sache pas que c'est à la Princesse qu'il parle) ; jusqu'à la pointe finale de Mélissinde, — le « non » dramatique qui finit l'acte.

Mais en même temps et par contraste, il y a des choses admirables qui hantent la mémoire : des tirades lyriques analogues à « Ce léger ninon » des « Romanesques », telles que l'exquise ballade sur la Princesse Lointaine, et le récit du voyage, fait à la Princesse par Bertrand. Çà et là on entend mille petites phrases, dignes de Corneille et de Racine :

« Oh ! ne vous frappez pas, puisque je me suis tue ! »

de Mélissinde ; et :

« Non ! — car je viens d'éprouver du bonheur ! »

de Bertrand. Dans le troisième acte, au moment de la crise, on est frappé par ces vers magnifiques :

« C'est fini ! Qu'ai-je fait ? dans le bonheur suprême
Qu'il rêvait ! Qu'ai-je fait ? Qu'avez-vous fait vous-même ! »

Il y a aussi quelques admirables scènes. Par exemple, sur le bateau, lorsque tous meurent de faim et de fièvres, les matelots retrouvent leur force dans leur enthousiasme pour le rêve de leur maître :

« *Il faudrait un poète encor plus qu'une pilote !* »

et encore lorsque la voix de la conscience est ingénieusement mise en scène dans le rôle que joue la fenêtre, au moment où ils vont s'ensevelir dans leur « amour profond », et où un hasard les rappelle tout à coup à la réalité. Mais ce sont de petites scènes qui montrent des états d'âme ou des pointes dramatiques, et c'est là que le génie de Rostand se déploie.

En conclusion nous pouvons adresser à l'auteur l'éloge que formule Melchior de Vogüe (1) : « Poème capital dans votre œuvre : il la contient en germe et la résume d'avance. Joffroi Rudel, Bertrand d'Alamanon s'appelleront plus tard Cyrano, Séraphin Flambeau ; ils seront toujours le même homme héroïque, épris d'un idéal surhumain, ils magnifieront la même idée, conclusion obstinée de toutes vos créations symboliques : la suprême beauté se marie au suprême mérite dans la vertu du sacrifice ! »

Je ne crois pas que nous devions traiter toute la pièce et tous les détails en symboles comme le fait M. Haugmard (2) : ce n'est qu'une simple histoire, mais sans la valeur littéraire et artistique des « Romanesques », qui a pour but la recherche de l'essentiel de la vie. Elle garde une place de choix dans les premiers essais de Rostand, qui veulent nous faire voir la réalisation de l'idée poétique dans la vie, c'est-à-dire :

« *Ce grand printemps qu'est l'oubli de soi-même* ».

Dans « La Princesse Lointaine », Rostand s'était montré pres-

---

(1) Cité dans « Les Annales », 15 déc. 1918.
(2) « Edmond Rostand » (Les Célébrités d'Aujourd'hui).

que païen, mais avec « La Samaritaine » il veut écrire une pièce biblique pour la Semaine Sainte. Cet « évangile en trois tableaux » est à la fois la plus faible et la plus forte de ses premières pièces, car, comme pièce dramatique (sauf le deuxième tableau), elle montre tous les défauts de composition continue que j'ai déjà signalés dans les pièces précédentes, mais comme « évangile » en tableaux, elle est admirablement composée : c'est une étude d'attitude et de gestes d'âme.

Le premier tableau, qui est une sorte de prologue, se divise en deux parties. Au commencement, il y a la scène où paraissent les saints du Vieux Testament qui prédisent que Dieu a choisi ce lieu (le puits de Jacob), pour y accomplir un « grand mystère ». Puis arrive le peuple samaritain qui discute sur la probabilité de la venue du Messie, et Celui-ci paraît avec les apôtres. Tous s'éloignent en rendant haine pour haine. Jésus raconte à ses disciples la parabole du Samaritain et d'autres choses tirées du Nouveau Testament, et les apôtres s'en vont à Sichem pour acheter des vivres. Peu après, la Samaritaine entre en chantant des chansons voluptueuses, et le Christ se révèle à Photine par le miracle dont on lit le récit dans le Nouveau Testament.

Le rideau se lève au second tableau sur une scène bruyante de marché ; les disciples ne peuvent acheter de vivres : ils sont traités en ennemis. Les Anciens causent dans le fond, de Photine, qu'on va bannir à cause de sa vie dissolue. Entre Photine, cette « femme détestable », enthousiaste pour le Seigneur : elle cherche à entraîner avec elle toute la ville au Puits de Jacob. Grâce à une rhétorique magnifiquement lyrique et assez précieuse, grâce aussi à une certaine influence (pareille à celle de Rudel), de la part de Jésus, qui met « autour des murs un invisible siège », elle y réussit.

Le troisième tableau, sorte d'apothéose, est inférieur au précédent quoiqu'il y ait du mouvement et du pittoresque : c'est seulement un tableau du Christ qui reçoit les hommages de Photine et du peuple samaritain.

Comme dans la « Princesse Lointaine » l'intrigue repose sur

une seule question : Photine, réussira-t-elle, ou non, à amener le peuple samaritain ? Il y a encore les deux obstacles, extérieur et intérieur : l'attitude du peuple et du centurion, et sa propre réputation. Voilà toute l'intrigue. Sauf le deuxième tableau, qui est un petit chef-d'œuvre dramatique, la ville de Sichem avec le va-et-vient du peuple et les cris des marchands, les menus propos des femmes et les discussions des Anciens, il n'y a presque pas d'action. Mais on n'a pas besoin d'action dans un tableau, et la représentation de la vie orientale, surtout de la vie et des pensées à l'époque du Christ, est tout à fait frappante, tandis que les caractères des apôtres — Pierre, Jean, André, Judas, — sont habilement esquissés. Néanmoins, tout l'intérêt s'attache à la figure de Photine.

Photine (rôle créé pour M^me^ Sarah Bernhardt), est une courtisane extrêmement belle et gracieuse, gaie et dissolue, qui apparaît en chantant une chanson d'amour hardie, et qui finit par être sainte comme la vierge, après une transformation aussi surprenante que miraculeuse. Au commencement elle n'a jamais pensé aux choses sérieuses : elle ne vivait que pour le plaisir. Les mots du Sauveur éveillent sa curiosité, car le Sauveur est beau. Elle raconte au peuple que :

> « ..... *Ses cheveux ont la couleur blonde ;*
> *On croit voir l'arc-en-ciel qui rassure le monde*
> *Dans chacun de ses beaux sourcils* ».

Par un miracle, il lui fit voir la vérité et, dans le second tableau, c'est son enthousiasme qui gagne le cœur du peuple. D'abord, cette « libertine » ne reçoit que mépris, railleries et menaces, mais après avoir fait une confession publique, témoignage de sa sincérité, son éloquence empanachée peu à peu l'emporte sur l'indifférence, l'égoïsme et le doute du peuple. Cette lutte est vraiment dramatique, car on sent que c'est Jésus qui vit en elle. Une fois en présence du Seigneur, elle n'est plus la grande prophétesse, mais simplement une pécheresse purifiée par l'amour. Néanmoins, elle

est toujours au premier plan, et c'est dans sa bouche que l'auteur a mis les paroles les plus célèbres du Seigneur.

Peut-être la cause du grand défaut de la pièce est-elle que la figure du Christ ne se prête pas facilement à devenir héros dramatique au théâtre. Il n'agit point : en effet, il reste assis pendant deux tableaux et, quoiqu'il représente sans doute l'esprit de la tranquillité divine, il ne se montre ni Fils de l'Homme ni Fils de Dieu. Jésus pourrait bien se tenir au second plan, ou bien rester invisible en même temps que tout-puissant, comme le Seigneur dans « Athalie », mais dans cette pièce, il ne dirige rien lui-même, et il prêche trop. Quel est donc son caractère ? Dans la dédicace, Rostand remercie M. Gabriel Pierné d'avoir composé une « musique mystérieuse », mais le Seigneur n'est ni mystérieux, ni même inspiré d'un grand enthousiasme réformateur : il est presque homme mais il n'est guère Dieu. Il est vrai qu'à la fin du premier tableau on voit entrer un peu de mysticisme quand Photine s'abandonne à une passion intense, qui éclate dans des exclamations enthousiastes, mais on le remarque ici parce qu'il est absent presque partout ailleurs. Jésus est tendre, préférant « les yeux pleins de larmes », mais pas assez noble, pas assez fort. On trouve dans la pièce un air, sinon de légère irrévérence du moins d'historicité trop réaliste (en même temps qu'inexacte) quand l'auteur fait déclarer à ce centurion romain qu'il avait trouvé autrefois bien ridicule ce « pauvre Juif pris de mélancolie », ce « joli charpentier à la tête blonde », qu'il a vu à Jérusalem « commettre la folie » de fouetter les marchands au Temple. Et puis le Seigneur est trop artiste : il a le culte du beau quand il fait des pointes ingénieuses à l'approche de Photine :

« Mais l'urne dont a fui le divin contenu
Se reconnaît divine à l'anse du bras nu ! »

Ou bien encore la figure de Photine lui rappelle les « filles de Jacob » :

« Elles vont avec un sourire taciturne,
Et leur forme s'ajoute à la forme de l'urne,
Et tout leur corps n'est plus qu'un vase svelte, auquel
Le bras levé dessine une anse sur le ciel !.....

Ce culte de la beauté finit presque par identifier la vertu et la beauté, de sorte qu'il se déclare prêt à se prosterner devant Photine, — la courtisane, — qui lui rappelle la jeunesse de sa mère, et il se vante l'amour terrestre comme préparatif à l'amour céleste. Il dit :

« Je suis toujours un peu dans tous les mots d'amour ».
« ...Comme l'amour de moi vient habiter toujours
Les cœurs qu'ont préparés de terrestres amours,
Il prend ce qu'il y trouve, il se ressert des choses,
Il fait d'autres bouquets avec les mêmes roses ».

Nous sentons bien, lorsqu'il prédit à Photine que l'avenir fera mention de leurs noms toujours unis, que c'est Percinet encore qui parle en romanesque !

Le langage et le style de la pièce sont trop raffinés, et encore trop précieux. On peut choisir mille exemples sans les chercher. Presque toutes les citations que j'ai employées dénotent la préciosité, mais écoutons ceci :

« Le goût que vous trouvez à l'eau de cette cruche,
Ne l'attribuez pas à des pleurs blonds de ruche,
A des pleurs blancs de lys broyés..... »

et toute la scène de la cruche avec son eau si riche, sonne faux, jusqu'à cette exclamation fière de Photine :

« ..... J'apporte, — et ne suis rien ! —
Les clefs de tous ces cœurs sur le coussin du mien !

Ici on sent que la scène ne se passe plus en Palestine, mais dans les salons des précieuses à Paris.

En vérité, le style contraste trop avec la grandeur simple et sublime du sujet. L'artiste ne peut même pas supprimer la parade. Nous avons déjà vu une parade : c'est le dernier acte de la « Princesse Lointaine », et nous en voyons une autre : c'est l'approche du peuple samaritain, signalée par des hymnes et des fleurs, parmi les danses et les chants des enfants. Mais cette approche est de beaucoup inférieure à celle de Mélissinde.

Rostand semble aimer les changements rapides, ou du geste ou du sentiment, donc l'introduction des miracles dans la pièce se fait artistiquement naturelle. Mais on sent que ces miracles ne représentent pas les signes d'une divinité mystique, parce qu'ils ressemblent trop aux changements rapides et ordinaires des autres pièces : ils ne sont que des gestes brillants et dramatiques. Dans la « Samaritaine » ils le sont aussi, tandis qu'ils auraient pu être beaucoup plus significatifs.

Cette absence du sens vraiment mystique se montre bien dans deux petites scènes qui choquent le sens artistique par la hardiesse. Je veux parler de la scène où Photine offre sa chanson d'amour terrestre en hommage au Christ qui l'accepte et de l'épisode où Rostand met en vers les paroles simples et sacro-saintes de la Bible. Si Rostand nous avait donné des paraphrases, ou s'il avait fait chanter à Photine des chansons voluptueuses, passe encore ! mais quand il mêle les chants libertins d'une courtisane avec l'expression divine d'une prière, et quand il touche au texte même de l'oraison dominicale, l'effet est trop choquant et montre ainsi un grave manque de bon goût.

Mais enfin, quelle est la philosophie de la pièce ? Est-ce le christianisme pur et simple ? Non. Ce n'est ni le christianisme splendide et éloquent de Bossuet, ni le christianisme âpre et féroce de Pascal, ni même le christianisme surnaturel et artistique de Chateaubriand, et ce n'est pas non plus le christianisme un peu large et vague de Renan. Le christianisme de Rostand ne ressemble pas à celui de ces grands esprits, précisément parce

qu'on n'y trouve rien de vraiment splendide, rien de vraiment âpre et féroce; rien de vraiment artistique et surnaturel, et rien de vraiment large et vague. C'est un christianisme splendidement précieux, artistiquement factice et aussi vague que l'amour et le culte du beau. Rostand sait bien sa Bible ; il connaît profondément l'esprit de l'époque, mais il n'a point de doctrine. Voilà le grand défaut : ce n'est pas une philosophie, c'est un sentiment, un geste, un pâle reflet du culte du « panache ». On peut y entrevoir toutes les mêmes idées qu'on a déjà vues. Voici l'amour :

« Pour tous ! pour tous ! un peu d'amour, un peu de foi ».
« Amour... amour... aimer !... Le ciel, c'est quand on aime ».
« Il faut sacrifier sa vie à son amour ».

Et puis il y a l'action et l'énergie :

« Ce jeune homme ne croyait pas, quand il partit,
Et rien qu'en nous suivant, il a perdu son doute :
Oui, l'effort seulement de s'être mis en route !..... »

En somme, le christianisme de Rostand diffère foncièrement du christianisme du Christ parce que celui-là est d'ici-bas, tandis que l'essentiel de celui-ci c'est son esprit d'au-delà : « Le ciel », selon Rostand, « c'est quand on aime ».

J'ai signalé dans le chapitre précédent que Rostand aimait ceux qui n'ont pas réussi, à qui il dédia ses « Musardises ». Dans la « Samaritaine » nous les rencontrons pour la première fois. Lorsque Photine dit au Seigneur que la foule attend, en l'aimant, le Christ, il s'écrie :

« Les plus humbles, toujours ! Oh ! je te remercie,
Mon Père ! »

De même, lorsque Photine est en train de gagner la ville, elle dit :

« Mais l'indulgent Sauveur qui nous vient aujourd'hui,
Aime précisément ceux que personne n'aime,
Aime ceux à qui tous vous jetez l'anathème,
Ceux dont l'obscurité fait dédaigner les maux,
Aime les pauvres gens, les pauvres animaux,
Les humbles chiens battus, les tristes petits ânes,
Les publicains, les péagers, les courtisanes ! »

Naturellement, entre les mains de Rostand, ils servent bien à faire des pointes littéraires :

LE PRÊTRE :

« Le Christ est un vainqueur qui viendra dans la gloire ! »

PHOTINE :

« C'est un pauvre qui passe et qui demande à boire ! »

Puis les disciples un peu fâchés :

« Il semble quelquefois railler, en vérité.
Songer qu'il a choisi la dernière cité
Du dernier peuple et, dans la cité tout entière,
Une femme et, parmi les femmes, la dernière ! »

En conclusion, il y a beaucoup d'excellentes choses dans la pièce. C'est une pièce d'un artiste sincère, et même d'un génie inspiré, mais cette inspiration est uniquement poétique et vouée au culte de la beauté physique. Il a réussi à retrouver la majesté tranquille des poèmes bibliques ; à nous donner l'impression du repos et de l'harmonie — état d'âme très rare chez lui, — et il est facile de constater que le pathétique dans la « Samaritaine », est beaucoup moins guindé que celui de la « Princesse Lointaine ». L'éloquence de Photine, — surtout sa description de l'eau de la fontaine, et son éloquence dans la ville, — est souvent d'une simplicité exquise dans le sublime. Quant à la thèse, elle

est des plus simples : « Il faut sacrifier sa vie à son amour ! » A coup sûr ce fut cette « suavité toute évangélique », qui assura à la pièce « un succès d'attendrissement, d'émotion pleine et douce, de sensibilité religieuse » (1).

---

(1) Faguet, cité par J. Haraszti, op. cit., p. 121.

III

« CYRANO DE BERGERAC » ET « L'AIGLON »

« Puis éclata le coup de tonnerre de « Cyrano de Bergerac », qui fut le succès le plus grand par toute l'Europe et dans les deux mondes que l'on eût vu depuis le « Cid ». C'est ainsi que M. Faguet (1) annonce le premier grand chef-d'œuvre de Rostand, « comédie héroïque en cinq actes, en vers », qui, par la grandeur de l'idée poétique et de la mise en scène, donne une très forte impression de vie, tant il y a de personnages sur la scène, tant il y a de mouvement et de bruit, de couleur et de musique, même de réalité véridique. On ne sent rien de vraiment factice dans la pièce, malgré la préciosité, l'exagéré et le geste théâtral, et la raison en est qu'elle est toute dominée par une grande âme généreuse et héroïque : l'âme de Cyrano, au-dessus de laquelle flotte encore et toujours, son panache. Et c'est aussi l'âme de Rostand lui-même.

L'intrigue est des plus compliquées parce que la scène est presque toujours pleine de personnages et parce qu'il y a beaucoup d'événements qui résultent non pas des idées toujours fixes du héros, mais du tempérament si énergiquement viril de Cyrano lui-même. Donc, il est extrêmement difficile de donner un compte rendu de la pièce parce qu'en la simplifiant on en détruit l'essentiel, c'est-à-dire la verve et le mouvement de la vie.

Nous voyons donc Cyrano comme un héros redouté à cause de son épée, cadet de Gascogne à l'époque romanesque et précieuse sous le règne de Louis XIII, vers 1640. C'est un poète rêveur et homme de lettres, mais aussi grand ferrailleur, esprit libertin et disciple, avec le jeune Molière, de Gassendi. A cause d'un nez

(1) « Petite Histoire de la Littérature Française ».

énorme, source de tous ses malheurs intimes et motif en grande partie de la « comédie héroïque » de sa vie, il est très sensible, mais excessivement fier d'une âme et d'un esprit remarquables. Il adore en secret sa cousine Madeleine Robin, — Roxane, — qui est éprise du jeune et beau baron Christian de Neuvillette, nouvellement entré dans la célèbre compagnie des Cadets de Gascogne. Elle révèle son amour à Cyrano en le priant de protéger le jeune homme. Cyrano y consent, malgré son chagrin, et, sachant que Christian n'a rien d'admirable que sa beauté et son courage, il s'offre à lui prêter son esprit et ses talents poétiques, afin de rendre heureuse Roxane, que rien ne contentera sauf la préciosité romanesque alors à la mode. Cyrano assiste même à leurs fiançailles, mais un troisième rival, le comte de Guiche qui est amoureux de Roxane, ordonne aux deux amis d'aller au siège périlleux d'Arras. Là, ils sont assiégés à leur tour, mais Cyrano trouve un moyen de porter, deux fois par jour, une lettre à Roxane, de la part, mais à l'insu de Christian. Elle réussit à les rejoindre par un stratagème, leur apportant des vivres, et Christian découvre dans l'âme de Cyrano, la passion pour Roxane, et ce qu'il a fait en son nom. Il apprend aussi que Roxane est changée et n'aime plus que l'âme qu'elle a sentie dans les lettres. En apprenant qu'elle l'aimerait fût-il laid, il dit à Cyrano de tout révéler à Roxane, et s'en va se faire tuer. On apporte Christian mourant, et Cyrano, qui est sur le point de dire toute la vérité à Roxane, dit tout bas à Chrîstian : « J'ai tout dit, c'est toi qu'elle aime encore ! ». Ensuite, pendant quatorze ans, Cyrano fait une visite chaque samedi à Roxane qui demeure dans un couvent, berçant ses douleurs et ses souvenirs. Cyrano ne lui a jamais révélé aucun sentiment d'amour, mais cette fois, sachant qu'il va mourir, il lui demande la permission de lire la dernière lettre de Christian. Il la lit quoique la nuit soit tombée pendant la lecture, parce qu'il la sait par cœur. Roxane, d'un coup tragique, reconnaît la voix qu'elle écoutait sous le balcon, et tout se révèle. Mais il est trop tard : Cyrano expire sous les baisers de Roxane, emportant avec lui son unique triomphe, — son « panache ».

Qu'est-ce que l'intrigue ? Tout simplement, l'intrigue n'est que le développement d'un généreux caractère, énergiquement idéaliste et tout à fait immuable, qui se bat contre la « réalité » de la vie ordinaire, Mais Cyrano n'admet jamais cette réalité : il en a une de sa façon, de sorte qu'il semble tout perdre en gagnant ce qui est pour lui l'idéal le plus précieux, — le « panache ». Notons qu'il y a deux phases de la vie de Cyrano : la vie de tous les jours et la vie d'amour, et bien que la question posée soit celle-ci: « Cyrano gagnera-t-il l'amour de Roxane ? » Néanmoins l'intérêt ne se fixe pas sur cette question. Il a contre lui sa laideur, l'amour de Roxane pour Christian, et sa haute conception personnelle du devoir et de la vie ; mais on s'intéresse plutôt à la figure du héros, à ses gestes et à sa vie, et c'est là qu'on doit voir la véritable intrigue de la pièce. C'est l'histoire de l'âme du héros et voilà pourquoi la pièce est dédiée à l'âme de Cyrano. Mais c'est une comédie héroïque et la comédie s'approche maintes fois de la tragédie, comme dans Molière, et nous voyons non seulement le sacrifice d'une âme généreuse mais aussi la lutte d'une âme héroïque contre tous les maux de la société et même contre cet amour de l'idéalisme qui nuit à son autre amour par sa puissance même.

C'est cet amour qui fait la grande évolution de l'âme de Roxane ; c'est cet idéalisme qui rend idéalistes tous ceux qui l'approchent, même en quelque sorte le Comte de Guiche ; mais la vraie tragédie, c'est que cet amour idéaliste, qui rend Roxane héroïquement fidèle à la mémoire de Christian, est la source de tout son idéalisme et de toute sa haine des convenances, et est à la fin, la cause de sa mort. Ce que Cyrano aime si passionnément, ce n'est pas Roxane, c'est l'amour ; il aime la fantaisie qu'il a inventée, qui est devenue son idéal personnifié en Roxane, car, à vrai dire, elle ne mérite point son amour, du moins au commencement de la pièce. Donc, l'intérêt de la pièce se tient dans l'âme de Cyrano.

Il faut ici tâcher de saisir l'essentiel de cette grande âme pour se rendre compte de ce qu'est la vraie comédie héroïque dans la pièce. D'abord, nous voyons en lui un homme grand et habile

avec un tempérament qui, une fois ému, peut se montrer paternellement doux (mais seulement en secret ou devant la sincérité). A l'ordinaire, il est extrêmement violent, éclatant en poésie ou en fureur. Mais la chose la plus frappante c'est le culte du geste dont il a deux espèces. Premièrement des gestes splendides comme dans le théâtre quand il se bat en faisant une ballade après la chute de la représentation de la « Clorise », ou bien à la Porte de Nesle, quand il s'en va à la tête d'une procession bizarre pour se battre contre cent hommes ; ensuite il y a cette « comédie héroïque » qu'il joue devant le comte de Guiche, faisant semblant d'être tombé de la lune ; de même nous le voyons à Arras où il porte les lettres à Roxane et où il ranime l'enthousiasme des cadets affamés ; et enfin, le grand et tragique geste de sa mort. Ce sont des gestes de bravade, qu'il attribue à son extérieur grotesque, mais qu'il fait parce qu'il est plein de vie, d'énergie et de bonté, et timide dans son intérieur. C'est un poète, c'est un créateur, mais il se sent laid et il a perdu l'amour de sa vie. Voilà ce qui explique sa fureur, son entêtement, ses gestes splendides. Mais il y a aussi des gestes héroïques qui ne sont des gestes que pour lui-même, et ce sont les gestes qui rendent l'âme de Cyrano si noble et si grande. Je veux dire ce geste de la lettre, écrite pour Roxane, qu'il donne à Christian après avoir dit à Roxane: « Oh ! j'ai fait mieux depuis » ; puis nous le voyons qui joue le rôle de régisseur dans la scène du balcon, rôle qu'il aurait aimé pardessus tout, au lieu de n'être que souffleur ; ensuite nous l'entendons dire à Christian : « C'est toi qu'elle aime encor » ; et enfin, le geste tragique de la « Gazette ». Voilà des gestes d'un héros qui nous arrachent la sympathie et l'admiration, car les autres gestes sont dictés par la vanité et l'amour manqué, tandis que ceux-ci ne sont pas nécessaires et résultent de son orgueil personnel que nous appelons l'héroïsme. Dans ces gestes, nous voyons la tragédie d'un homme de génie — poète, escrimeur, philosophe, idéaliste — qui ne réussit pas parce qu'il est héroïque, parce qu'il est idéaliste, parce qu'il craint le ridicule.

Et quelle est sa philosophie ? Il l'explique à Le Bret :

« .....Mais la plus simple de beaucoup:
J'ai décidé d'être admirable en tout, pour tout ! »

et voici le résumé de toute son attitude :

« Moi, c'est moralement que j'ai mes élégances ;
Je ne m'attife pas ainsi qu'un freluquet,
Mais je suis plus soigné si je suis moins coquet ;
Je ne sortirais pas avec, par négligence,
Un affront pas très bien lavé, la conscience
Jaune encor de sommeil dans le coin de son œil,
Un honneur chiffonné, des scrupules en deuil.
Mais je marche sans rien sur moi qui ne reluise,
Empanaché d'indépendance et de franchise ;.....
Retroussant mon esprit ainsi qu'une moustache,
Je fais, en traversant les groupes et les ronds.
Sonner les vérités comme des éperons ».

Lorsque Le Bret le gronde à cause de son « âme mousquetaire », Cyrano éclate en colère et nous donne une longue tirade sur le sujet de l'indépendance :

« Non, merci ! non, merci ! non, merci ! Mais..... chanter,
Rêver, rire, passer, être seul, être libre,
Avoir l'œil qui regarde bien, la voix qui vibre,
Mettre, quand il vous plaît, son feutre de travers,
Pour un oui pour un non, se battre, — ou faire un vers !
Travailler sans souci de gloire ou de fortune,
A tel voyage, auquel on pense, dans la lune !
N'écrire jamais rien qui de soi ne sortît,
Et, modeste d'ailleurs, se dire : mon petit,
Sois satisfait des fleurs, des fruits, même des feuilles,
Si c'est dans ton jardin à toi que tu les cueilles.....
Ne pas monter bien haut peut-être, mais tout seul ! »

Puis sa colère l'emporte encore :

« .....Eh bien ! oui, c'est mon vice,
Déplaire est mon plaisir. J'aime qu'on me haïsse.....
La Haine, chaque jour, me tuyaute, et m'apprête
La fraise dont l'empois force à lever la tête, ...
Car pareille en tous points à la fraise espagnole,
La Haine est un carcan, mais c'est une auréole ! »

C'est un Le Bret bien sage qui lui donne la réplique :

« Fais tout haut l'orgueilleux et l'amer, mais, tout bas,
Dis-moi tout simplement qu'elle ne t'aime pas ! »

Sans doute c'est un Don Quichotte : il dit lui-même :

« Je me découvre au nom de cet hurluberlu »,

mais le vrai Cyrano, c'est le Cyrano du « panache ». Il veut être admirable en tout et pour tout, et seulement pour sa propre satisfaction, et voilà la raison de sa profonde sincérité. Il porte son panache en haut et en avant ; la source ardente de son énergie est son amour ; cet amour est manqué ; donc son énergie sert à forger son propre caractère.

Cyrano aime la sincérité et la bravoure par-dessus tout, quoiqu'il dise plusieurs fois que c'est la beauté qu'il aime. Il aime Christian, d'abord parce qu'il l'a promis à Roxane, et ensuite parce que Christian est brave ; il aime Le Bret parce qu'il est tout à fait sincère ; il aime Lignière pour ses gestes ; il aime Ragueneau parce qu'il est sincèrement dévoué à la poésie ; il aime les cadets parce qu'ils incarnent la bravoure et le geste ; mais il déteste de Guiche et les marquis parce qu'ils sont faux, insincères, factices. C'est seulement lorsque de Guiche montre un peu de courage à Arras que Cyrano s'intéresse à lui. Son attitude envers les femmes est la même. Il estime la « petite distri-

butrice » et la traite en princesse parce qu'elle est généreuse, mais il est dur envers Lise qui n'a pas de sympathie pour son mari.

Envers Roxane il est tout différent. Au commencement sa passion est une espèce de vénération d'un poète pour la beauté : et une fois en la présence de Roxane il se tient bouche bée et timide. Mais lorsqu'il apprend qu'elle ne l'aime pas, sa passion augmente jusqu'à devenir une poésie passionnée pour l'amour. Il hait l'esprit dans l'amour, et il est vraiment sincère lorsqu'il déclare :

« ..... Certes, ce sentiment
Qui m'envahit, terrible et jaloux, c'est vraiment
De l'amour, il en a toute la fureur triste !
De l'amour, — et pourtant il n'est pas égoïste !
Ah ! que pour ton bonheur je donnerais le mien,
Quand même tu devrais n'en savoir jamais rien,
S'il se pouvait, parfois, que de loin, j'entendisse
Rire un peu le bonheur né de mon sacrifice !
— Chaque regard de toi suscite une vertu
Nouvelle, une vaillance en moi ! ..... ! »

Bien entendu il aime aussi et souvent la préciosité :

« ..... Un baiser, mais à tout prendre, qu'est-ce ?
Un serment fait d'un peu plus près, une promesse
Plus précise, un aveu qui veut se confirmer,
Un point rose qu'on met sur l'i du verbe aimer.
C'est un secret qui prend la bouche pour l'oreille,
Un instant d'infini qui fait un bruit d'abeille,
Une communion ayant un goût de fleur,
Une façon d'un peu se respirer le cœur,
Et d'un peu se goûter, au bord des lèvres, l'âme ! »

Mais c'est une passion qui en fait un héros parce qu'elle met dans son âme généreuse le feu et la chaleur de sa philosophie. A

tout prendre il aime l'amour plus que Roxane, mais pour lui, l'amour, c'est Roxane elle-même. C'est l'amour de celui qui n'a pas connu l'influence des femmes. A la fin, il dit :

« J'ignorais la douceur féminine. Ma mère
Ne m'a pas trouvé beau. Je n'ai pas eu de sœur,
Plus tard, j'ai redouté l'amante à l'œil moqueur.
Je vous dois d'avoir eu, tout au moins une amie ;
Grâce à vous une robe a passé dans ma vie ».

Quelquefois, il est mélancolique mais c'est vers la fin. A la dernière visite qu'il fait à Roxane, il dit regardant les feuilles qui tombent :

« ..... Comme elles tombent bien !
Dans ce trajet si court de la branche à la terre,
Comme elle savent mettre une beauté dernière,
Et, malgré leur terreur de pourrir sur le sol,
Veulent que cette chute ait la grâce d'un vol ! »

Et plus tard :

« ..... Le destin est railleur !.....
Et voilà que je suis tué dans une embûche,
Par derrière, par un laquais, d'un coup de bûche !
C'est très bien. J'aurai tout manqué, même ma mort ».

Mais cette mélancolie ne se manifeste qu'à la fin, quand il a tout perdu : ordinairement lorsque, par exemple, Le Bret lui dit : « Tu parais souffrir ! » il tressaille en se dressant vivement et s'écrie : « Devant ce monde ? moi souffrir ?... Tu vas voir ! »

L'humour chez Cyrano est parfaitement naturel, mais il n'existe pas par lui-même. C'est l'accompagnement d'un geste splendide ou héroïque : c'est la joie de vivre qui éclate en une bouffonnerie précieuse ou grotesque ; c'est « l'excuse d'être subli-

me », c'est la timidité devant la beauté ou devant l'amour ou devant la sincérité, c'est la modestie de son amour, en un mot, c'est la comédie héroïque de sa vie.

C'est à cause de sa grandeur idéale et de sa verve spirituelle que Cyrano est peut-être la figure qui a le mieux réussi sur la scène franççaise. M. Doumic dit (1) que Cyrano est « le type du personnage sympathique tel que l'a fabriqué la convention du théâtre, ...Cyrano n'est pas seulement un type conventionnel, c'est la convention faite homme ». Oui, Cyrano sans doute est un type conventionnel, mais le conventionnel n'est pas du tout Cyrano. Il se montre homme d'un bout de la pièce à l'autre. En effet, il n'est Gascon qu'en apparence : il est vraiment méridional, querelleur, redouté, fièrement empanaché, d'une imagination fantaisiste, qui aime à la folie les attitudes théâtrales, — le geste. Ce n'est pas un Tartarin, ce pourrait être un Don Quichotte... Mais c'est un Gascon par son accent et par son courage, et c'est aussi un Français, et nous pouvons comprendre l'éloge, même du duc de Guiche — :

« Ah ! celui-là n'est pas parvenu ! C'est égal,
Ne le plaignez pas trop..... il a vécu sans pactes,
Libre dans sa pensée autant que dans ses actes ».

D'un certain point de vue « Cyrano de Bergerac » nous fait voir l'éducation de Roxane. Elle n'est qu'une très jolie précieuse, assez légère, avec un peu de profondeur. Elle est romanesque, mais sans la simplicité jeune de Sylvette. Elle ne ressemble point à Mélissinde, car elle ne rêve jamais à un grand crime d'amour. Elle ne veut qu'un amour précieux :

« ..... Je vais lui dire : Allez ! Partez sans bride !
Improvisez. Parlez d'amour. Soyez splendide ! »

---

(1) Cité par M. Haraszti, op. cit., p. 136.

Mais peu à peu l'influence de l'idéalisme de Cyrano se fait sentir dans sa conception des valeurs de la vie humaine, et nous y voyons une grande évolution d'âme. Elle emprunte l'admiration de Cyrano pour la sincérité et la grandeur morale jusqu'à tout risquer pour être près de l'âme des lettrés. Lorsqu'elle arrive dans le camp, Cyrano lui dit :

« *Eh quoi ! la précieuse était une héroïne ?* »

et elle lui répond avec une ironie dramatique :

« *Monsieur de Bergerac, je suis votre cousine* ».

Puis l'influence de Cyrano triomphe, car, restant absolument fidèle à la mémoire de Christian, berçant ses souvenirs dans une vie de retraite, elle se demande pourquoi :

« ..... *quelquefois il me semble*
Qu'il n'est mort qu'à demi, que nos cœurs sont ensemble,
Et que son amour flotte autour de moi vivant ! »

Elle est admirable parce qu'elle est calme après avoir tout perdu. Mais, somme toute, la figure de Roxane représente une force dans la vie de Cyrano, c'est l'amour personnifié. Comme la figure de Bertrand reste assez effacée auprès de celle de Mélissinde, ainsi la figure de Roxane reste de même auprès de celle de Cyrano. Elle est tragiquement touchante à la fin quand elle s'écrie :

« *Je n'aimais qu'un seul être, et je le perds deux fois* »

Ce n'est pas du tout un « trop spirituel concetto » (1) mais c'est le cri, sortant du cœur, de la préciosité désespérée.

---

(1) Cf. Haraszti, op. cit., p. 134. C'est comparable à Shakespeare qui fait dire dans « The Tempest » :

« .....If this prove
A vision of the island, one dear son
Shall I twice lose..... » [V-I]

Christian est un jeune provincial assez démodé, qui n'ose parler à Roxane parce qu'il manque d'esprit. Il est très beau, car selon Roxane il a « les cheveux d'un héros de d'Urfé ! » Il a certainement du courage (et de l'esprit aussi ?) à faire des pointes sur le nez de Cyrano, mais c'est un simple soldat. Il s'impatiente en jouant le faux rôle d'amant précieux, mais lorsque Cyrano l'abandonne il ne peut plus parler, et à la fin, après une remontrance digne de Cyrano :

« Oui, je veux être aimé moi-même ou pas du tout ! »

il va se faire tuer pour laisser le champ à son ami. C'est une figure assez sincère, mais son rôle se résume à être un des obstacles dans la vie d'amour de Cyrano : il est beau.

Le Bret est la figure — un peu déguisée — du « confident » ; c'est toujours « Le Bret qui gronde ». Il se présente comme l'esprit du sens commun, comme une sorte de Sancho Pança auprès de Don Quichotte. Il sert à donner la réplique à Cyrano et c'est dans leur conversation intime que nous apprenons la philosophie et les idées de Cyrano. Il ne change pas. Toujours sympathique, il aime Cyrano comme un fils, lui disant au commencement :

« Va, ne t'attriste pas ! L'amour n'est que hasard ! »

et plus tard :

« ..... Ah ! dans quels jolis draps... » ;

ou encore :

« Ce que je crains, ce n'est pas les attaques, c'est
La solitude, la famine, c'est Décembre
Entrant à pas de loup dans son obscure chambre » ;

et il partage à la fin l'humour de Cyrano, car lorsque la tragédie est presque achevée, il montre la lune et dit :

« Son autre amie est là qui vient nous voir ! »

Tout de même, pour Le Bret, Cyrano est toujours « le plus exquis des êtres sublunaires ! »

La dernière des figures qui se tiennent au second plan est celle du comte de Guiche, vrai chevalier Louis XIII, qui est le rôle mondain de la pièce. Il convoite Roxane et tâche de l'épouser, mais il ne fait que ruiner le bonheur des deux amants, et peut-être, de Cyrano aussi. Il n'a aucun idéal sauf une conception personnelle de « Noblesse oblige », mais il se fait admirer par son courage sur le champ de bataille. Le seul effet que produit sur lui l'idéalisme de Cyrano, c'est de le rendre à la fin un peu rêveur. Ce n'est pas le résultat d'une âme purifiée, mais d'une âme faible et égoïste qui éprouve quelques regrets :

« ..... Oui, parfois je l'envie,
— Voyez-vous, lorsqu'on a trop réussi sa vie,
On sent, — n'ayant rien fait, mon Dieu, de vraiment mal ! —
Mille petits dégoûts de soi, dont le total
Ne fait pas un remords, mais une gêne obscure ».

et c'est lui qui prononce le noble éloge de Cyrano à la fin de la pièce.

Il y a une foule de personnages qui apparaissent dans la pièce, mais ils sont tous montrés dans la clarté de la réalité. C'est le bon Ragueneau, qui idolâtre la poésie et donne à manger aux poètes ; qui a « un doux faible » de faire manger ceux qui n'ont pas mangé ! C'est sa femme Lise, qui ne veut rien savoir de la poésie, et abandonne son mari :

« Lise aimait les guerriers, et j'aimais les poètes !
Mars mangeait les gâteaux que laissait Apollon ! »

Une petite anecdote suffit pour dessiner la figure chancelante de Lignère ; et à la fin, dans le couvent, les braves sœurs rendues

si heureuses par les visites de Cyrano, sont fort naturelles et douces.

En effet, c'est en représentant les foules et les groupes que Rostand montre son génie. Il y a la merveilleuse scène du théâtre avec le duel et la sortie en procession ; puis la pâtisserie avec les poètes et les cadets — ces garçons si bruyants et si féroces ; la scène du siège d'Arras, les Cadets affamés, l'arrivée de Roxane, et la bataille ; enfin, la grande scène dans le jardin du couvent, en automne ; une scène de paix et de joie tranquille, mêlée d'une nuance de fatalité.

Ce sont de grands gestes comme les ballades, la chute de la lune, et la scène du balcon, mais ça et là on trouve de petits bijoux d'un poétique exquis et scintillant. Je veux dire des échappées comme la petite description de Paris :

« Ah !..... Paris fuit, nocturne et quasi nébuleux ;
Le clair de lune coule aux pentes des toits bleus ;
Un cadre se prépare, exquis pour cette scène ;
Là-bas, sous des vapeurs en écharpe, la Seine,
Comme un mystérieux et magique miroir
Tremble..... »

Puis il y a la scène vibrante du balcon où la passion s'élève comme une grande vague de mer ; de même la scène touchante où Cyrano fait jouer les airs du pays pour faire pleurer les Cadets qui sont devenus durs avec la faim. Ce geste nous rappelle la voix de Bertrand : « Il faut un poète encor plus qu'un pilote ! »

Sans doute, il y a des défauts : trop de préciosité, trop de pointes et de geste théâtral, mais la poésie est pure et lyrique parce qu'elle est sincère : Rostand le précieux se trouve dans la préciosité ; Rostand le chanteur de l'enthousiasme héroïque a trouvé un Cyrano : donc la pièce vibre d'une préciosité sincère, d'un héroïsme réel, et d'un idéalisme poétique.

*
* *

Dix ans après l'éclat de « Cyrano de Bergerac », une pièce parut à la scène, dédiée « aux deux Maurice » et que précédait la dédicace suivante :

« Grand Dieu, ce n'est pas une cause
Que j'attaque, ou que je défends.....
Et ceci n'est pas autre chose
Que l'histoire d'un pauvre enfant ».

Ce fut « l'Aiglon », pièce historique en six actes, et à mon avis, chef-d'œuvre de lyrisme sincere plutot que chef-d'œuvre dramatique.

L'intrigue de « Cyrano » se fonde sur deux grands mensonges, mais ils sont héroïques et pleins de verve : «l'Aiglon » au contraire est la tragédie en quelque sorte peu héroïque d'un songe, et rien de plus. Cyrano vivait sa vie en dépit des circonstances de la vie : il créa sa propre réalité et fut assez fort pour triompher même quand il manqua tout. L'Aiglon vit sa vie (à peine) et crée son rêve ; il veut « soigner sa légende » comme Mélissinde, mais les circonstances de la vie l'emportent sur son physique débile et son rêve n'aboutit à rien, — sans même un panache.

La scène se passe au XIXe siècle, en Autriche, à la cour de François Ier. Il s'agit du fils maladif de Napoléon Ier et il est difficile de dire si la pièce est un drame psychologique ou plutôt une sorte de poème épique dramatisé. L'amour se tient au second plan: le duc veut faire « de l'histoire et non pas du roman ». Cependant la pièce respire une certaine sentimentalité, car Rostand, ému de cette profonde sympathie répandue dans la « légende napoléonienne », a voulu présenter sur la scène, non pas une pièce romanesque, mais simplement « l'histoire d'un pauvre enfant ». Peut-être les critiques furent-ils un peu trop sévères

en accusant Rostand d'avoir été trop extravagant historiquement dans son « Cyrano », parce que « l'Aiglon » n'a pas l'éclat des grands coups de théâtre, ni la bravade cavalière d'un Cyrano enthousiaste : on y voit plutôt une hésitation temporisatrice et fatale, une maladie inexorable : un « Hamlet blanc » plutôt qu'un « Bonaparte blond ». Dans le premier des sonnets joints à la pièce, Rostand déclare :

« Qu'un vain paperassier cherche, gratte, et s'informe ;
Même quand il a tort, le poète a raison ».

et encore :

..... Ce n'est pas toujours la légende qui ment.
Un rêve est moins trompeur qu'un document.
Dors ; tu fus ce Jeune Homme et ce Fils, quoiqu'on dise ».

Comme dans la « Samaritaine », les actes sont en vérité des tableaux. Toute la pièce, en effet, peut être considérée comme une suite d'événements plutôt que comme l'évolution d'un caractère. Premier acte (prologue) : « Ailes qui poussent », où l'on prie le duc de lutter pour la France, mais il ne se sent pas assez préparé pour cette grande tâche : il demande un an de préparation. Acte II : « Ailes qui battent » : un an après, il se croit oublié par ses partisans, heureusement détrompé, il demande encore un délai. Il veut avoir l'aide de son grand-père. Acte III : « Ailes qui s'ouvrent » : cet essai échoue par suite de l'intrigue de Metternich. Acte IV : « Ailes meurtries » ; le duc sent se réveiller son amour filial et consent à s'enfuir. Acte V : « Ailes brisées » : la fuite échoue à cause des hésitations du duc, qui voudrait sauver sa tante qu'il a mise en danger. Dernier acte (épilogue) : mort et tableau.

Dans cet espèce d'intrigue, l'intérêt ne se fixe pas sur le caractère du duc, ni sur le caractère de Metternich. Ces principaux caractères nous sont « donnés » au commencement comme des

pions dans le jeu ; c'est le jeu qui nous intéresse par-dessus tout. Bien entendu, il y a la figure de Flambard qui égaie la pièce, mais voilà sa principale raison d'être. Nous voulons voir la lutte d'un pauvre enfant contre ses rêves de grandeur de son père ; contre un corps maladif et un tempérament vacillant ; et dans un milieu tout-puissant, hostile et tragiquement insouciant de sa lutte. C'est un Hamlet qui revit, mais sans la tournure philosophique d'esprit, et sans l'humour sombre de son précurseur.

Il est « trop prince » et ne sourit jamais ; « blond comme un Saint-Georges », « il n'a pas l'air de vivre ». Il avoue lui-même qu'il n'est « qu'un souvenir dans un fantôme » et le sergent autrichien, ému de son air pathétique, cherche à s'excuser devant Metternich en disant que le duc « était si jeune sur son cheval si mince ». C'est un héros romantique, comme Chatterton, et le côté faible de sa nature éclate souvent en des actions pleines de petitesses. Il s'excite comme un enfant (et ce n'est qu'un enfant après tout) lorsqu'il trouve les petits soldats peints, en bois ; son travesti de berger tyrolien n'est qu'un jeu enfantin ; et même au moment tragique où il se décide à ne pas fuir à cause d'une femme qu'il a mise en danger (femme d'ailleurs beaucoup plus prête à se défendre qu'il ne l'est lui-même), il s'excuse encore en disant : « Partir, c'est abdiquer mon âme ! » Il trouve même un délice sur son lit de mort, à se figurer toute la cérémonie funèbre de son enterrement. Quelquefois, il a un sentiment d'énergie, comme une sorte de souffle de colère : « Je suis Wagram vivant qui se promène », mais ces élans sont de très courte durée et n'aboutissent à rien. Le plus dramatique de ces éclats est celui où il s'élance sur Bombelles qui vient de baiser l'épaule de sa mère. Il est surpris lui-même, car il avait juré tout à l'heure de renoncer à ses rêves pour devenir Don Juan : « Merci ! dit-il, je suis sauvé ! c'était un sursaut corse ! » Et voyons le texte : « Ce n'est plus, ainsi que tout à l'heure, l'être d'ennui et de volupté, le blondin d'une grâce perverse », car maintenant « le duc reste là, transformé, redressé, frémissant d'indignation et d'énergie ». A la fin

du deuxième acte il s'égaie un peu par la présence de l'héroïque Flambeau qui lui dit :

« Que vous êtes gentil et que vous êtes drôle !
— C'est la première fois que je vous vois ainsi »

et le duc répond :

« Un peu jeune ? un peu gai ?..... C'est vrai, Flambard ! Merci !

Il reconnaît que son enthousiasme n'est que dans ses rêves tandis qu'il le veut dans ses actions. Flambeau est enthousiaste dans ses actions, et le duc voit dans l'énergie de Flambeau justement ce qui manque à son propre tempérament et il y trouve de l'inspiration pour lui-même. Mais c'est tout. Il veut faire de l'histoire, mais la tragédie est dans sa conviction qu'il faudrait changer son caractère pour le faire, ce qu'il ne peut pas accomplir. Il est tellement changé quelquefois que même sa mère s'étonne de découvrir qu'il a du goût pour la nature et pour la musique, et sa faiblesse se fonde sur ce qu'il appelle du « poison » dans son âme, mais ce que nous reconnaissons comme une sentimentalité trop sensible. Lorsqu'il parle avec son grand-père, il dit :

« N'ayez pas des pensers de derrière la tête.
Ayez des sentiments, là, de devant le cœur ».

et tout son rêve est coloré par cette espèce d'orgueil sentimental. En somme, il dit lui-même :

« Ce n'est pas d'un poison grossier de mélodrame
Que le duc de Reichstadt se meurt : c'est de son âme !
..... De mon âme et de mon nom ! ..... »

Son rêve est quelque chose de grand et d'héroïque, mais il

n'inspire à son âme qu'un sentiment d'infériorité, et il perd foi en lui même.

Sans doute, la figure du duc n'est qu'un symbole qui exprime la vague de sentiments qui roula sur l'Europe vers 1830, et qui se montre, d'ailleurs, dans la figure du « Jeune Homme de la France ». Ce fut une vague qui suivit le triomphe du grand Napoléon I^er^, mais bien autrement composée : vers 1830, il y avait plus de sentiment que de raison, plus de rêve que d'action, plus de vénération timide que d'admiration héroïque, enfin plus de tragédie que de triomphe.

En outre, le duc est un personnage sans autres qualités. Jésus était enthousiaste mais en même temps sa perfection, sa vie, sa bonté, toute sa divinité, faisaient des miracles ; Joffroi Rudel et Bertrand étaient courageux et poètes. Cyrano était grand ferrailleur, poète et plus fort que ses envieux ; mais le duc n'est que le fils de Napoléon, âme mourante possédée par un grand rêve : c'est une figure dont l'action est tout à fait intérieure, tandis que celle des autres, qui ont créé leur vie, se fait sentir en dehors de leur vie privée. Le duc ne fait pas avancer l'action du drame : il n'agit que lorsque tout lui est préparé par d'autres mains. Une fois dans le drame, il croit avoir le pouvoir d'agir, mais dans son désespoir il découvre que ce sont des femmes qu'il peut maîtriser et, dans une colère d'enfant, il renonce à ses rêves grandioses pour être le héros Don Juan. La psychologie en est bonne, comme celle de Percinet, mais la présentation dans le drame et la manière de la présenter gâtent l'effet, ce qui produit une atmosphère de mélodrame (Je ne crois pas que Rostand voulût que le duc fût sérieux ici, parce qu'à la fin de la pièce il reconnaît que l'amour des femmes pour lui n'était que maternel). Enfin, on ne voit dans la pièce que des élans éloquents suivis tout de suite par des hésitations et de l'inaction, des partis-pris suivis par de cruels échecs, un vif espoir suivi par une mort prématurée.

Les personnages qui excitent le plus d'intérêt par leurs actions quelquefois mélodramatiques, sont ceux de Metternich et de Flambeau.

Metternich est le grand traître « avec son sourire d'évêque », qui garde le duc « non-prisonnier-mais », et qui rend hommage à la vertu dans la dernière scène. Quoiqu'il soit « l'arbitre de l'Europe » comme il dit, il est aussi « arbiter elegantiarum », occupé à « régler les sorts des peuples et des danses ». Pour mieux garder le duc, il gratte les étiquettes des flacons sur lesquelles est écrite la popularité de l'Aiglon en France. Il rôde la nuit par tout le château à l'aide de son passe-partout : c'est l'espion qui contrôle les espions. Quoiqu'on puisse voir de temps en temps l'habileté presque diabolique du vieux diplomate, néanmoins le côté de cette figure de géant qu'on voit présenté dans la pièce n'est pas le Metternich de l'histoire. Pour mieux faire ressortir le côté non héroïque de Metternich, Rostand nous a donné deux scènes merveilleuses qui valent d'être signalées. L'une est la scène où Metternich prononce la grande tirade au sujet du petit chapeau de Napoléon I^er^. A mesure qu'il parle, la haine contre la grandeur et la vertu va en grossissant jusqu'à ce qu'il perde tout son sang-froid traditionnel, et croie presque à l'apparition du soldat de la vieille garde. L'autre scène est celle où il va « briser l'orgueil de cet enfant rebelle ». En effet, il se montre dans toute sa méchanceté cruelle, et de cette scène, Catulle Mendès déclara (1), le lendemain de la première présentation de « l'Aiglon » ; « Aucun poète dramatique ne donna jamais une émotion plus intense que celle dont nous tressaillîmes en ce moment ; ce morceau doit être considéré comme un chef-d'œuvre que les hommes n'oublieront jamais ». En somme, Metternich se montre froid, diablement habile, sans aucun « rêve » : c'est la personnification du bon sens cruel et mondain, le plus grand des obstacles sur le chemin du duc.

Flambeau, ancien grognard, défenseur des opprimés, fidèle à outrance au fils aussi bien qu'au père, admirablement courageux, conspirateur naturel d'un sang inquiet et amoureux profon-

(1) Cité par M. Haraszti, op. cit., p. 162.

dément de la liberté et de la patrie, qui avait souffert une foule de fatigues et de privations pour la gloire et pour le Petit Caporal, est l'autre figure vraiment intéressante dans la pièce. Il s'annonce d'une voix de tonnerre par la tirade : « Et nous ?..... » où il fait un grand éloge, héroïquement réaliste, des « petits », des « obscurs », des « sans-grades » :

« Jean-Pierre-Séraphin Flambeau, dit « le Flambard »,
Ex-sergent grenadier vélite de la garde.
Né de papa breton et de maman picarde,
S'engage à quatorze ans, l'an VI, deux germinal.
Baptême à Marengo. Galons de caporal.
Le quinze fructidor, an XII. Bas de soie
Et canne de sergent trempés de pleurs de joie.
Le quatorze juillet mil huit cent neuf, — ici,
— Car la Garde habita Schœnbrunn et Sans-Souci ! —
Au service de Sa Majesté Très Française.
Total des ans passés : seize ; campagnes : seize.
Batailles : Austerlitz, Eylau, Somo-Sierra,
Eckmül, Essling, Wagram, Smolensk... et cætera !
Faits d'armes : trente-deux. Blessures : quelques-unes.
Ne s'est battu que pour la gloire, et pour des prunes »

Voilà Flambeau et tout l'esprit de Flambeau, plein d'héroïsme, condamné à mort mille fois « par contumace », et qui a le grand défaut « d'en faire toujours un peu plus qu'il n'en faut ! », c'est-à-dire qu'il « fait du luxe ». Peut-on y entendre l'écho du grand Cyrano ? Bien entendu un Cyrano plus brusque et moins poète, et non pas le Cyrano qui vivait dans le présent, car Flambeau demeure toujours dans le passé, le glorieux passé des grandes victoires et des grandes souffrances, mais on peut voir l'esprit de Cyrano dans la scène où il « fait du luxe » à la porte du duc, dans son ancien uniforme de grenadier, et, surpris par Metternich, il oublie que ce n'est point Napoléon le Grand qui dort derrière les portes closes. Mais en même temps cette espèce de

lyrisme chez Flambard est réel, tandis que chez Cyrano il est un peu volontairement précieux. La grande différence entre l'esprit du duc et celui de Flambeau se montre clairement dans la merveilleuse scène sur le champ de Wagram. Flambeau se couche mourant, et le duc lui raconte le cours de la bataille lorsque Flambeau s'écrie, se débattant sur le sol :

« ..... *Je meurs ! ..... J'étouffe !..... A boire !*
— *Et..... que fait..... l'Empereur ?*
Le duc :
Un geste
Flambeau fermant doucement les yeux :
la victoire ».

Au contraire, Rostand force un peu la note de temps en temps, surtout dans la scène où Flambeau apparaît, avec sa pipe, sous le masque de Neptune, et où tous les danseurs masqués le félicitent en le voyant si bien « jouer son rôle » de grognard. Ici comme ailleurs, il n'y a plus d'esprit de Cyrano : c'est de pur mélodrame. Néanmoins, Rostand nous a donné une scène sublime : la scène inoubliable sur le champ de Wagram, où l'auto-suggestion du duc est une création vraiment poétique et splendide quoiqu'assez hardie, une grande finale à la catastrophe inglorieuse de l'Aiglon et à la vie illusoire de Flambeau. Flambeau, mourant par sa propre main, nous présente un tableau à la fois touchant et admirable, et ses plaisanteries au bord du tombeau sont dignes du panache de Cyrano lui-même. C'est une figure de l'esprit réel auprès du rêve héroïque de l'Aiglon, mais figure parfois trop mélodramatique, même dans ses traits de caractère vraiment humains. Comme chez presque tous les personnages de Rostand, il y a très peu de psychologie exacte dans la peinture du caractère entier de Flambeau, parce que le génie de Rostand se manifeste plutôt dans la peinture des petites scènes qui représentent un état d'âme ou un geste.

Rostand est, avant tout, un poète de l'amour, et dans « l'Aiglon »,

il a dû donner à l'amour, la seconde place, ce qui en fait la pièce en même temps, la moins réussie, à mon avis, de son œuvre. L'Amour toujours se tient assez près d'un rêve intérieur et sentimental, mais Rostand n'emploie l'amour dans la pièce que pour rehausser l'effet de faiblesse et d'inutilité dans le caractère du duc. Toutes les femmes, sauf la Comtesse Camérata, aiment l'Aiglon : d'abord Thérèse « en petite source », « avec son air de Chérubin qui lit en cachette Werther », mais elle est trop délicate ; puis l'archiduchesse l'aime comme « l'enfant qu'on gâte » ; puis sa mère, Marie-Louise, tout à fait coquette, qui se glorifie de dire que la beauté de son pied nu « gardait son importance » lorsque tout était oublié, qui ne comprend point l'angoisse de son fils et qui s'amuse à écouter Bombelles lui conter fleurette au bal. Cependant la figure de la Comtesse est intéressante. C'est une héroïne à la manière de Corneille, et dont le tailleur dit :

« Oui, celle qui toujours se singularisa,
Qui, toujours, dans la vie, Amazone sans casque,
Portant avec orgueil sa race sur son masque,
Brave un péril, tient un fleuret, dompte un pur-sang !... »

Elle tâche toujours d'exciter l'Aiglon à l'action, et au moment où il balance, elle s'écrie :

« ..... Mais partez donc ! Ah ! si
Votre père, Monsieur, pouvait vous voir, ici,
Faible, attendri, nerveux, flottant comme vous l'êtes.....
Mais cela lui ferait hausser les épaulettes ! ».

et quand il est trop tard :

« Ah ! songe creux ! idéologue ! barguigneur ! »

Mais l'Aiglon semble oublier cette femme quand il dit à la fin de la pièce :

« Les femmes m'ont aimé comme on aime un enfant
.....et qu'on défend ! »

Fanny Elsler, la célèbre danseuse, est son professeur d'histoire en cachette, idée tout à fait romanesque et qui n'est d'ailleurs pas fondée sur la réalité.

Les autres caractères qui apparaissent çà-et-là dans la pièce sont esquissés très clairement. Une figure intéressante est celle de Gentz, qui représente l'esprit du bon sens mondain et affable. Il aime les femmes, le plaisir et les bonbons, et son appréciation du caractère du duc explique bien le sien :

« ..... Quelqu'un qui souffre, au lieu de prendre
Le doux parti de vivre en prince jeune et tendre.
Votre âme bouge encore : on va dans cette cour
L'endormir de musique et l'engourdir d'amour.
J'avais une âme aussi, moi, comme tout le monde.....
Mais pffr !..... et je vieillis, doucettement immonde,
Jusqu'au jour où vengeant sur moi la liberté,
Un de ces jeunes fous de l'Université,
Dans mes bonbons, dans mes parfums, et dans ma boue
Me tuera.... comme Sand a tué Kotzebue !
Oui, j'ai peur — voulez-vous quelques raisins sucrés ? —
D'être tué par l'un d'entre eux ! »

C'est au moyen de quelques tirades comme celle-là que Rostand sait créer cette atmosphère de « réalité » inexorable et peu idéaliste, si nuisible à tout grand rêve désintéressé, cette attitude d'âme qu'il appellerait l'ennemi de la vie, et contre laquelle tous ses héros se battent sans cesse. Au contraire, il y a le jeune homme qui se plaît à rester anonyme :

« Las de vivre en un temps qui n'a rien de sublime,
Et de fumer sa pipe en parlant d'idéal.....

Je lis Victor Hugo. Je récite son « ode
A la colonne ». Je vous conte tout cela
Parce que tout cela, mon Dieu, c'est toute la
Jeunesse ! Je m'ennuie avec extravagance ;
Et je suis, Monseigneur, artiste et Jeune France ».

Encore c'est la jeunesse, mais cette fois c'est la Jeune France aussi. Rostand veut-il créer une nouvelle légende enthousiaste et héroïque pour la Jeune France de son époque ? C'est possible, mais nous discuterons cette question plus tard.

En conclusion, il y a trop de travestissements dans la pièce, et trop de détails peu essentiels. Il y a, par exemple, Flambeau déguisé en espion autrichien, l'Aiglon en berger tyrolien, la Comtesse en duc, etc... Puis il y a trop d'antithèses romanesques comme lorsque l'enfant débile et maladif apparaît sur le seuil où l'on attendait le grand Napoléon ; il y a aussi l'effet assez factice des lectures de Lamartine, et ainsi de suite. La préciosité tient une trop grande place dans la pièce, témoins les dominos mauves au bal, la Légion d'Honneur de Flambeau et du duc, le berceau dans le dernière scène, et plusieurs boutades rimées sur le drapeau tricolore et l'étoile de Napoléon. J'ai déjà fait mention des soldats peints, en bois ; il y a quantité de pareilles idées romantiques par toute la pièce : le petit chapeau posé comme signal ; tous les objets cachés sur Flambeau ; toute l'idée du « luxe » de Flambeau, la Tête de Neptune, etc...

Mais en même temps, et en dépit de quelques passages où le dialogue devient un échange rapide de questions et de réponses, il y a dans la pièce cette grande qualité qui la rend sans aucun doute un des grands chefs-d'œuvre de Rostand : je veux dire le lyrisme et la sincérité. A part les tirades comme « non-prisonnier-mais », et « ce nom », il y a dans la pièce un souffle de lyrisme pur qui la classe après « Cyrano », et peut-être même au-dessus. Je n'ai besoin ici que de donner un exemple, — celui de la tirade : « Régner ! » au cinquième acte :

« Peuple qui de ton sang écrivis la Légende,
Voici le fils de l'Empereur !
Oh ! toute cette gloire, il faut qu'il te la rende,
Et qu'il te la rende en bonheur ! »

C'est un nouveau lyrisme, qui n'est ni précieux ni romanesque, mais sentimental, ainsi qu'il devait l'être dans une cour dont l'atmosphère de musique, de couleur, de langueur et d'amour, si bien établie par Rostand, sert à endormir et engourdir tout souffle d'idéalisme et d'enthousiasme. Voilà pourquoi quelques critiques, comme Gustave Larroumet (1), donnent à cette pièce la place supérieure dans l'œuvre de Rostand.

Cependant, même si ce lyrisme est souvent trop sentimental, on ne peut que sentir sa sincérité. L'Aiglon a de grands rêves, de grands sentiments, de nobles aspirations, mais c'est à la fin qu'il revient, quand tout s'écroule devant ses yeux mourants, aux vieilles chansons populaires de la France. Nous avons déjà vu des forbans sauvés par le poète, et ce trait si puissant et si poétique dans l'œuvre de Rostand la place tout à fait au-dessus des « pièces amères » et mélodramatiques, des drames morbides et psycho-analytiques de son époque (2). M. Faguet a dit (3) : « De pièce, du reste, point ; de marche d'un point à un autre, pas de trace ; de progression d'intérêt, aucune ombre », mais ce qui est plus important dans l'idée de Rostand comme poète, c'est la peinture de l'âme d'un pauvre enfant qui voulait tout faire et dont l'énergie intérieure éclate en un lyrisme égoïste sans doute, grandiose et sentimental aussi, mais tout à fait sincère, coloré de cet enthousiasme de la jeunesse qui, dans la bouche de Sarah Bernhardt, faisait tressaillir le cœur de la France.

---

(1) Voir « Le Temps » du 21 octobre 1901.
(2) Voir la préface.
(3) « Journal des Débats » du 19 mars 1900.

IV

« CHANTECLER » ET « LA DERNIÈRE NUIT DE DON JUAN »

Dans ces études sur le théâtre de Rostand nous avons vu s'édifier une sorte de philosophie, qui s'explique plutôt par des états de sensibilité, par des gestes, et quelquefois par des tirades franchement morales que par l'exposition réglée et systématique d'idées intellectuelles. En d'autres termes, si ces pièces n'ont pas toujours ce que Rostand appelle « la vertu d'une prière », elles répandent du moins une nuance certaine et saisissable, même si elles sont toujours romanesques et lyriques. Ce que nous avons déjà signalé dans les autres pièces, c'est l'esprit de la jeunesse par une nuit d'avril ; le rêve d'une chevalerie errante en plein moyen-âge ; l'élan religieux dans une parabole historique ; l'impression grande et vive d'un rêve en action et d'un caractère noble et enthousiaste, plus fort que son entourage ; et enfin le lyrisme sentimental et sincère dans l'histoire d'un pauvre enfant. Cette histoire respire le parfum d'un lyrisme né du sentiment plutôt que de l'action ou de la pensée. Il nous reste maintenant à étudier le dernier grand chef-d'œuvre de Rostand, qui vient parfaitement à propos comme l'apothéose de son œuvre dramatique : car il exprime d'une manière éclatante, mais souvent, à vrai dire, factice, un lyrisme d'action et de pensée. C'est une des pièces les plus remarquables qui aient jamais paru sur la scène appelée « romantique », parce qu'elle nous montre des « cœurs » distincts de l'âme humaine : les personnages sont des animaux et le forum c'est une cour de ferme. « Malebranche dirait qu'il n'y a plus une âme », dit le directeur du théâtre dans « Chantecler ». « Nous pensons humblement qu'il reste encor des cœurs ». Oui, c'est encore une parabole quelque peu satirique, mais écoutons Rostand lui-même : « Chantecler est un poème symbolique où je me suis servi de bêtes pour évoquer, pour raconter des sentiments, des passions,

des rêves d'homme. Mon coq n'est pas, à proprement parler, un héros de comédie. C'est le personnage dont je me suis servi pour exprimer mes propres rêves et faire vivre devant mes yeux un peu de moi-même..... Chantecler, c'est, mon Dieu ! quelque chose comme un récit de l'effort humain, de l'effort créateur aux prises avec le mal de créer et tout ce que ce mal enferme de déceptions, d'espérances, de douleurs, de voluptés, petites ou grandes..... » (1). Cette pièce est remarquable aussi à cause du jeu toujours intéressant des différents types de caractère ; de la psychologie et de la pensée, tantôt profonde, tantôt un peu cynique, toujours colorée d'un lyrisme précieux et romanesque. En effet, tout est manié avec tant d'aise et d'habileté qu'on est souvent porté à oublier que la pièce est allégorique et quelquefois amère, jusqu'à croire entendre encore une fois des « Romanesques » ravissants.

C'est une pièce à thèse et l'intrigue est des plus simples. Mais ce n'est pas tout à fait l'intrigue qui nous intéresse. D'abord c'est la figure de Chantecler qui joue le principal rôle dans un mélodrame féerique ; mais ensuite c'est la figure du Coq et le rôle qu'il joue dans un monde symbolique.

Jetons un coup d'œil assez large et rapide sur cette vie champêtre : la basse-cour de Chantecler où picorent plusieurs poules qui aiment et admirent leur Coq en bonnes poules. Le bon Patou dort au soleil : fidèle ami, il est un « horrible mélange », ainsi qu'il se définit lui-même :

« Non, mais j'ai plusieurs chiens en moi. Je lutte un peu.
Ma touffe d'Epagneul se dresse au corps de feu.
Mais alors, avec ma mémoire de caniche,
J'évoque une aile en sang, un œil mourant de biche,
Ce que met un lapin dans son dernier regard.....
Et je sens s'éveiller mon cœur de Saint-Bernard ! »

---

(1) Voir M. Louis Haugmard, op. cit., p. 25.

Néanmoins, il garde quelque enthousiasme :

Oh ! fuir ! suivre un berger qui n'a rien dans son sac !
Mais, du moins, quand la nuit on lape l'eau du lac,
Avoir, — ce qui vaut mieux que tous les os à moëlles, —
La fraîche illusion de boire les étoiles ! »

Mais la paix ne règne pas dans la basse-cour : d'abord il y a dans un panier, une vieille poule qui a couvé le grand Chantecler et qui est habile à résumer la situation en quelque proverbe succinct. Puis, il y a, dans sa cage, le Merle qui parle toujours l'argot parisien, tâchant d'être spirituel pour tourner tout en ridicule et cynisme. De Chantecler, il dit :

« Je le blague en détail, mais je l'admire en bloc ».

Patou hait ce « petit croque-mort de la foi, qui sautille » parce qu' « il tutututte ! » Il sait parfaitement comment faire un coq ! Enfin, il y a Chantecler, ce « mon, ton, son, notre, votre et leur Coq ! » (selon le Merle), mais superbe tout de même, d'une dignité orgueilleuse, d'un courage tendre et philanthropique, qui aime la Lumière et la Beauté comme une passion jusqu'à éclater en lyrisme :

« Je t'adore, Soleil ! Tu mets dans l'air des roses,
Des flammes dans la source, un dieu dans le buisson !
Tu prends un arbre et tu l'apothéoses !
O Soleil ! toi sans qui les choses
Ne seraient pas ce qu'elles sont ! »

Il adore le Soleil, mais il aime ses poules, étant heureux d'être coq. Sa gaieté lui inspire un grand enthousiasme pour le travail, et il a un grand secret qu'il n'a révélé à personne, — c'est qu'il faut chanter pour faire lever le soleil.

« Je pense à la lumière et non pas à la gloire.
Chanter, c'est ma façon de me battre et de croire ;
Et si de tous les chants mon chant est le plus fier,
C'est que je chante clair afin qu'il fasse clair !.....
Et quand le ciel est gris, c'est que j'ai mal chanté ! »

Mais il a aussi une grande inquiétude :

« J'ai fait lever le jour..... moi ! Pourquoi ? Comment ? Où ?
Sitôt que ma raison revient, je deviens fou !
..... Je me trouve indigne de ma gloire !
.....
Ah ! le Cygne est certain, lorsque son cou s'allonge,
De trouver, sous les eaux, des herbes ; l'Aigle est sûr
De tomber sur sa proie en tombant de l'azur ;
Toi, de trouver des nids de fourmis dans la terre ;
Mais moi, dont le métier me demande un mystère,
Et qui du lendemain connais toujours la peur,
Suis-je sûr de trouver ma chanson dans mon cœur ? »

Non loin de la basse-cour, il y a une forêt délicieuse, avec mille oiseaux qui chantent leur reconnaissance à Saint François d'Assise. C'est un endroit à inspirer le lyrisme et le repos, car c'est là que demeure le Rossignol du soir. Tous les animaux sont heureux, même les Crapauds envieux qui haïssent le Rossignol parce que son chant est beau ; même le Pivert qui est coiffé de latin et du grec d'Aristophane. On y voit l'Araignée tremblante et les petits insectes funèbres qui ensevelissent les morts. Mais il y a dans cette forêt un air de nonchalance et de rebellion, car c'est ici que demeure aussi la Faisane. Celle-ci se vante elle-même d'être

« Révoltée, affranchie, oui.....
Mais de très grande race, et fière autant que franche,
Et faisane des bois !..... »

Un jour, s'estimant « décidément trop pâle », elle vola son plumage éblouissant au mâle, pour cesser « d'être une feuille morte à côté d'un rubis ». C'est une exotique, — « de Perse ? de Chine ? On ne sait pas ».

« Je suis en or. C'est moi peut-être la Toison ! »

Mais si elle est venue de l'Orient, c'est par la Bohème, car elle aime à penser que sa vie « a le désordre amusant d'un poème ». En effet, c'est une figure de coquette, d'une beauté étourdissante comme l'Aurore ; d'un air dégagé et insouciant à faire rage ; et d'une vanité qui ne veut se rapetisser auprès de personne. Avec le plumage, elle a pris tous les privilèges du mâle, et elle est toute prête à livrer bataille en matière de féminisme.

Il y a la Basse-cour et la forêt ; il y a aussi un jardin, « fleuriste et potager », où demeure la Pintade. Lorsque la Pintade tient un « raout », les invités sont toujours des êtres extraordinaires, dans la vie sociale des précieux. Elle organise ses ruelles avec des chœurs de guêpes, d'abeilles et de cigales (qu'il faut, selon la Pintade, prononcer « Tzigales »). Ainsi que je l'ai dit, ses invités sont toujours exceptionnels : comme les Poussins de la C. A. (couveuse artificielle) et les animaux à deux têtes ; mais le « maître » le plus recherché de ces « Thés-Conférences », de ces « Groseilles-Causeries », où l'on « conférencie » sur le Problème Moral, c'est le Paon « modern-style ». Ce dernier, « maître sacerdotal », est le « Prince de l'Adjectif Inopiné » », qui dit :

« Je suis Prêtre-Pétrone, et Mécène-Messie,
Volatile volatilisateur des mots,
..... Juge gemmé, j'aime, emmi mes émaux,
Représenter ce goût dont je suis.....
Le .....dirai-je gardien ? .....Non ! le Thesmothète ! »

Si Patou hait le Merle à cause de son manque de candeur, il déteste le Paon, « ce preneur de poses ».

« L'un, commis-voyageur du rire qui corrode,
Et l'autre, ambassadeur stupide de la Mode,.....
Le mot qui veut toujours être le mot d'esprit,
Le cri qui veut toujours être le dernier cri ! »

Hors le Merle et le Paon, qui s'appellent « modernes » et ne veulent porter mal à personne, Chantecler a de vrais ennemis dans les Nocturnes, ces animaux qui se rassemblent sur un promontoire hagard et lugubre, chaque nuit, pour comploter la mort de ce représentant de la Lumière et de la Beauté. Leur devise est « Ombre et Rapace », et toute mention de l'Aurore ou du Jour les fait frissonner jusqu'aux os.

« Vive la nuit où l'on se venge
De la grâce de la mésange !
Car la Beauté,
Quand l'ombre a repris l'avantage,
Reste à la nuit comme un otage
Epouvanté ! »

Tuer Chantecler, c'est affranchir le monde nocturne, donc Chantecler doit mourir. Mais comment ? C'est un vieux problème et chaque génération de Chauves-Souris, de Chats-Huants, de Hiboux, de Hulottes, de Chouettes et de Chats débat sur cette vieille question avec une férocité cruelle et bruyante....

Telle est la situation lorsqu'après un coup de feu, la Faisane s'élance, effrayée mais superbe, dans la Basse-cour de Chantecler. C'est alors que commence le jeu d'émotions, ce qui constitue en grande part, l'intérêt de la représentation, et ce que je dois étudier avant de discuter le symbolisme qui est l'intérêt principal de l'œuvre. Ce jeu d'émotions se divise naturellement en actes.

Très poli d'abord, Chantecler est ébloui en trouvant que le visiteur est une faisane. En effet, il commence son « cô..... » d'amoureux, mais la Faisane est trop « affranchie » pour en être émue. Ses sentiments sont fort simples :

« Puis, pour moi, comme coq, vous êtes trop..... en pâte.
..... Trop gâté. Le seul coq de mon goût
Serait un coq sans gloire à qui je serais tout.
.... Aimer un grand Coq, — je ne suis pas si femme ! »

Après une visite autour de la Basse-cour, il devient confidentiel, en lui révélant sa passion pour le Soleil ; mais elle est coquette : elle le décide à assister au Jour de la Pintade..... parce qu'il a dit non à ses poules. Elle est curieuse et intéressée, mais c'est le danger où Chantecler se trouve du complot des Nocturnes qui la pousse à admettre : « Je commence à l'aimer ! »

Ensuite elle va au rendez-vous des Nocturnes et y trouve le Merle qui se moque de la peur de la Faisane :

« Ciel ! ils ont comploté sa mort !

Non, son trépas ! »

Le Merle se cache lorsque Chantecler entre, et la Faisane, qui se montre plus tendre, lui fait révéler son secret. Il fait lever un glorieux soleil et, répondant à l'enthousiasme de Chantecler, elle s'écrie :

« Il est tellement beau qu'il semble avoir raison ! »

Chantecler n'a jamais mieux chanté : la Faisane est extasiée : Chantecler peut voir la raison de son succès :

« Je vois grandir ton œuvre au loin !
Moi, dans tes yeux ! »

Puis vient le moment suprême où il perd sa confiance en lui-même. Chantecler est enseveli dans l'idée de son devoir, et la Faisane, enthousiaste, s'écrie :

« ..... Oui, mon Coq glorieux,
C'est toi qui fais lever l'Aurore !.....

Mais le Merle a tout entendu. Chantecler, encore enthousiaste, tâche de le convertir, et le Merle ne fait que se moquer de son « transport » :

« Tous les Don Juan, près de toi, sont des ânes :
Faire lever le jour pour lever des faisanes !.....

Puis le Merle lui raconte comment les Nocturnes ont comploté sa mort. Des coqs de combat vont assister au Jour de la Pintade, pour l'égorger, donc il se décide à y aller.

Au « raout » de la Pintade, Chantecler se trouve parmi mille êtres splendides et excentriques avec des noms aussi extraordinaires :

« ..... Et je n'ai pour habit — pardon d'être si sobre ! —
Que tout le vert d'Avril et que tout l'or d'Octobre !
Je suis honteux. Je suis le Coq, le Coq tout court.... »

Mais tout de même il est très confus, et la Faisane le prie d'aller avec elle dans la forêt. Elle a presque réussi à l'entraîner lorsqu'il recule avec effroi :

« Non ! Je dois chanter où le sort me plaça !
Ici je suis utile, on m'aime..... »

La Faisane l'aime passionnément, mais il ne peut pas s'arracher à son devoir. Il tâche d'évoquer quelque signe de candeur, disant que « le seul devoir d'un Coq est d'être un cri vermeil ! » puis il perd tout son sang-froid et se lance dans une tirade effroyable de calembours et de cliquetis sur le mot « coq » :

« ..... Oui ! Coquards, coquardés de coquilles,
Coquardeaux, Coquebins, Coquelets, Cocodrilles,
Au lieu d'être coquets de vos cocoricos,
Vous rêviez d'être, ô Coqs ! de drôles de cocos !
Oui, Mode ! pour que d'eux tu t'emberlucoquasses
Coquine ! ils n'ont voulu, ces coqs, qu'être cocasses !... »

et ainsi de suite pendant une vingtaine de vers ! Mais la seule réponse est l'entrée du Pile Blanc, formidable coq de combat, qui manque de tuer Chantecler. L'ombre de l'Epervier passe par la scène : tous sont abattus de terreur sauf Chantecler, et ils se blotissent sous l'aile protectrice du Coq. Le danger passé, le combat recommence, mais Chantecler se dresse avec une nouvelle force et tue le coq de combat. La Faisane est au comble de la joie, et Chantecler dit doucement : « Le jour se lèvera demain! » Mais il se trouve incapable de chanter, tant les excentricités des précieux l'ont étourdi, et avec un cri de désespoir il se jette sur le cœur de la Faisane ; il ne peut que dire : « Je t'aime ! » et « Partons ! » Néanmoins, il garde un fonds d'esprit et dans son amertume il parle tout langage « depuis la langue d'Oc jusqu'à la langue toc ! », faisant au Merle un très joli poème sur le Moineau de Paris qui est sincère parce qu'il sait souffrir. Il a trouvé l'amour et la sympathie : c'est l'ancien Coq encore.

Dans la merveilleuse Forêt, Chantecler n'est pas tout à fait heureux ; ni la Faisane non plus. Elle ne permet à Chantecler qu'un seul chant par jour parce qu'elle est furieusement jalouse de sa passion pour la Lumière et le Devoir. Elle veut avoir le Coq tout entier pour elle-même, disant :

« C'est très joli le jour, mais enfin il faut vivre !
Ah ! les mâles ! si nous n'étions pas là, voilà,
Comme ils seraient dupés ! »

et Chantecler lui répond avec conviction :

« Oui, mais vous êtes là ! »

Chantecler pourtant peut être jaloux aussi et la Faisane s'en va en colère. C'est alors que Chantecler redevient joyeux. Il est en train de communiquer avec la Basse-Cour au moyen du liseron « téléphonique » lorsque la Faisane revient. Ils se querellent un peu et Chantecler ne promettra pas de rester un jour sans

chanter, donc la Faisane se met à comploter... Les Crapauds font croire à Chantecler que le chant du Rossignol est vilain, mais la « Chanson-Eternelle » qui vibre à travers la Forêt est si séduisante que Chantecler dit, d'une voix découragée :

« Chanter !..... mais connaissant ton cristal sans défaut,
Vais-je me contenter de mon cuivre ? »

Le Rossignol lui dit :

« Que nul Coq du matin ou Rosignol du soir
N'a tout à fait le chant qu'il rêverait d'avoir ! »
« Qu'importe ! Il faut chanter... chanter même en sachant
Qu'il existe des chants qu'on préfère à son chant ! »

On entend un coup de feu et le chant du Rossignol s'arrête court. Chantecler est désolé et la Faisane l'invite à pleurer sous son aile. Elle le tient ainsi jusqu'à ce que le jour arrive, puis elle s'écrie que le jour peut se lever sans le chant du Coq ! Chantecler pousse un cri de douleur : la Faisane, se serrant âprement contre lui, proclame :

« ..... Tu vois qu'un cœur qui contre vous se serre
Vaut mieux qu'un ciel auquel on n'est pas nécessaire ! »

Néanmoins Chantecler, bondissant, se redresse et pousse d'une voix éclatante un grand cocorico. Il faut ouvrir la Paupière ! Une nouvelle Chanson Eternelle recommence dans la Forêt (car la Poésie est immortelle) et Chantecler apporte plus de force et de « perspective » à sa nouvelle conviction :

« C'est que je suis le Coq d'un soleil plus lointain !..... »
« Mais si je chante, exact, sonore, et si sonore,
Exact, bien après moi, pendant longtemps encore,
Chaque ferme a son Coq qui chante dans sa cour.
Je crois qu'il n'y aura plus de nuit.....
.....un jour ! »

Il demande à la Faisane si elle veut passer après l'Aurore. Lorsqu'elle dit « Jamais ! » il soupire doucement, puis il ajoute avec fermeté :

« ..... Je t'adore !
Mais je servirais mal l'œuvre qui me reprend
Près de quelqu'un pour qui quelque chose est plus grand ! »

et il disparaît. Il y a un braconnier tout près, et les Hiboux dans les arbres s'écrient avec joie que le Coq est en danger. C'est alors que la Faisane se montre grande. Elle s'envole vers le danger pour protéger Chantecler, mais elle est attrapée dans le piège qu'elle a oublié. Elle n'a qu'une pensée : elle ne peut pas aider son Coq et dans sa terreur elle montre une belle générosité :

« Aube, protège-le !..... »
« Qu'il vive ! et je vivrai dans la cour, près du Soc !
Et j'admettrai, Soleil ! abdiquant pour ce Coq,
Tout ce dont mon orgueil le tourmente et l'encombre,
Que tu marquas ma place en dessinant son ombre ! »

Une détonation : elle pousse un cri bref, silence ; puis très éloignée, la voix de Chantecler : « Cocorico ! » Ils crient tous « Sauvé ! », mais le Pivert annonce qu'on vient chercher le filet et la Faisane dit, d'une voix résignée, fermant les yeux : « soit ! ».

Dans cette pièce on voit plus d'éléments naturellement dramatiques que dans « l'Aiglon » ou dans « La Princesse Lointaine ». C'est une action plus actuelle que celle des « Romanesques » et de « La Samaritaine » : comme « Cyrano de Bergerac » elle est plus « réelle ». Mais en même temps c'est un symbole. Qui est le Coq ? Quelle est la lutte ? En premier lieu, il faut se rappeler que ce coq « n'est pas... un héros de comédie », c'est, selon Rostand, « un peu de moi-même ». Qui est donc Rostand ? Enfin, c'est Chantecler :

« La Terre parle en moi comme dans une conque,
Et je deviens, cessant d'être un oiseau quelconque,
Le porte-voix en quelque sorte officiel
Par quoi le cri du sol s'échappe vers le ciel ! »
« ..... Je suis la Terre et le Travail ».
« ..... Je ne vis
Que lorsque je me tue à pousser de grands cris ! »

Et quel est ce chant ?

« Ce cri, c'est un tel cri d'amour pour la lumière ;.....
C'es tellement le cri de tout ce qui se sent
Comme mis en disgrâce au fond d'un vague abîme,
Et privé de soleil sans savoir pour quel crime ;.....
C'est tellement le cri des Bêtes innocentes
Qui n'ont pas à cacher les choses qu'elles font ;.....
Enfin c'est tellement le cri vers la clarté
De toute la Beauté, de toute la Santé
Et de tout ce qui veut, au Soleil, dans la joie
Faire son œuvre en la voyant, pour qu'on la voie. »

C'est alors le même cri que celui de Cyrano « d'être admirable en tout, pour tout » : c'est pour voir sortir de l'ombre un monde qu'on crée, et en conséquence, c'est une chose sacrée. Il faut toujours un Rossignol du soir et un Coq du matin.

Et pourquoi ce cri ? C'est un cri pour les humbles et de leur part, les humbles qui « croient à la clarté dès qu'ils peuvent la voir ». « C'est la nuit qu'il est beau de croire à la lumière », mais voilà ce qui est difficile. Tout grand chanteur, tout grand créateur se trouve quelquefois « dans la nuit », où il est, selon Rostand « aux prises avec le mal de créer », et c'est alors qu'il a besoin de quelque appui moral, comme l'amour. L'amour, c'est « la gloire en bécots », mais c'est aussi la fournaise de l'enthousiasme créateur, et si cet amour manque de sympathie, ayant des tendances vers une vie « affranchie » ou « moderne », ou si

cet amour demande tout et ne veut pas passer après le devoir du créateur (« le porte-voix officiel »), le créateur se trouve entre deux passions et son énergie se divise et devient trop faible. Lorsque le sentiment du devoir est plus fort, l'autre passion meurt dans la lutte, mais en mourant elle donne une leçon importante au poète : elle lui donne plus de perspective dans sa vision du devoir. En même temps, « il n'est de grand amour qu'à l'ombre d'un grand rêve ! » et cette passion domptée est purifiée jusqu'à l'abnégation la plus complète d'un « soit ! ».

La Faisane, qui nous rappelle la « Princesse Lointaine », est la figure de la « féministe » qui veut gagner tous les privilèges et toute la liberté de l'homme, tout en gardant en même temps le droit de subjuguer l'homme par l'amour au détriment du devoir. Cette idée se montre désastreuse dans la pièce parce que cet « homme » est un « poète ». La Faisane (comme Roxane) est la personnification aussi de l'amour, avec ses puissances, ses ruses et son influence sur l'homme et sur les circonstances.

Le Merle, c'est plus que l'esprit du bon sens (comme Le Bret) — on donnerait plutôt ce rôle à Patou — c'est l'esprit d'un mondain parisien, sceptique et railleur : tout ce qu'on peut imaginer d'opposé à l'enthousiasme et à l'idéalisme. Le Merle ne croit pas aux rêves de Chantecler « de peur d'être dupe » ; c'est alors la crainte du ridicule. A côté de lui se placent les Crapauds et les Nocturnes, ennemis du talent parce qu'ils n'en ont pas ; tous envieux à cause de leur impuissance. Voilà les vrais ennemis de l'homme, et il n'est pas étonnant que ce soient les mêmes ennemis contre lesquels Cyrano s'est déjà battu.

Le héros est poète et essentiellement homme d'action. Il éprouve l'ivresse du génie à cause du succès de son travail ; rêves et ambitions démesurés ; attaques des méchants et des sots ; découragement, perte de la confiance en soi ; et ambition déçue. L'amour offre d'abord des inspirations et des consolations, mais finit par essayer de tyranniser le héros, de limiter, même de paralyser son travail. Quelle est donc la leçon de la pièce ? « Il faut chanter, même en sachant qu'il existe des chants qu'on préfère

à son chant ! » Il faut avoir un rêve et la leçon de la dernière scène, c'est que

« Celui qui voit son rêve mort,
Doit mourir tout de suite ou se dresser plus fort ! »

car l'effort rend sacré l'être le plus infime et il n'y aura plus de nuit... un jour !

Mais après tout, peut-on prendre au sérieux ces bizarres figures d'animaux ? La pièce n'est pas à la manière de La Fontaine (1) parce que les animaux ne gardent pas la pensée des animaux. On voit chez La Fontaine des animaux humanisés, mais chez Rostand ce ne sont pas même des humains naturalisés. De là provient l'atmosphère factice et peu « naturelle » de « Chantecler ». L'intérêt qui se trouve dans les animaux mis en scène, soit au théâtre, soit dans le roman, fut assez vif à l'époque où apparut « Chantecler », et la question peut se discuter de plusieurs points de vue.

D'abord, il y a l'intérêt scientifique, qui se fonde sur les rapports de l'homme avec la bête et sur la présence de Dieu dans l'homme lui-même. Par exemple, Joseph de Pesquidoux a décrit les mœurs animales avec force et précision ; Charles Derennes dans « La Vie de Grillon » et dans « La Chauve-Souris » se montre naturaliste amateur ; mais ces écrivains ne font que continuer en quelque sorte, l'œuvre de J. H. Fabre.

Puis nous avons les œuvres de Jack London et de Colette où on voit la littérature renoncer à l'humanisation de l'animal, mais c'est l'animal sous l'empire de l'homme. Le défaut est presque toujours l'anthropomorphisme, et même Kipling n'y échappe pas toujours.

Ensuite, il y a les œuvres de Stuart Edward White et d'Ernest Thompson Seton et, en France, de Louis Pergaud (2) et ces biographies d'animaux sont toutes, plus ou moins romancées.

---

(1) Voir « Une Critique de Chantecler », par M. Jules Héritier, où il condamne « Chantecler » après une comparaison avec le Roman de Renart et les Fables de La Fontaine.

(2) « De Goupil à Margot ».

Enfin, nous avons simplement les fabulistes comme La Fontaine.

En somme, l'intérêt chez ces écrivains est un intérêt de roman, tantôt simplement pittoresque, tantôt scientifique et tantôt franchement réaliste et même effrayant ; ou bien, comme dans « L'Esprit des Bêtes » de Toussenel, un travail spirituel de campagnard et de chasseur, mêlé d'un peu de philosophie.

La question « morale » chez les « naturalistes » (si l'on peut en trouver), c'est que l'animal sauvage en devenant domestique perd sa raison d'être. Une fois retourné à la vie sauvage après sa captivité, l'animal n'oublie pas les ruses de l'homme qu'il a comprises : la question morale chez les fabulistes, c'est la question de la philosophie humaine.

Or, Rostand fut un Méridional et un précieux et voilà où il diffère foncièrement de ces écrivains qui ont mis en scène les animaux. Les animaux chez Rostand, ne sont, en effet, ni « scientifiques », ni « réalistes », ni humains naturalisés, ce ne sont enfin que métaphores, paraboles, symboles — idées en un mot. — Leur valeur est une valeur d'abord précieuse, et ensuite morale, et voilà pourquoi le loup d'Alfred de Vigny ressemble bien au coq de Rostand. Bien entendu, Rostand se moque du « monde », non seulement des Merles, des Poules et des Faisanes, mais aussi de la Société littéraire, académique et « moderne ». Néanmoins, on est frappé tout d'abord non pas par l'intrigue, ni par la présentation scénique, mais par le dialogue brillant, les rimes éclatantes, les jeux de mots précieux, et quelquefois par une fraîcheur et une verve étincelantes jointes à une impétuosité, un enthousiasme et souvent une satire presque insensés.

Les grands défauts de la pièce se trouvent d'abord dans la présentation de l'idée. La mise en scène est trop ingénieuse, trop « romanesque » pour se présenter comme une pièce sérieuse à thèse ; ensuite la langue et le style est trop « depuis la langue d'Oc jusqu'à la langue toc ! » Les calembours et les cascades de mots et de métaphores précieux, étrangers, techniques, d'argot, et popu-

laires nous choquent presque toujours et donnent une impression inquiétante d'un manque sérieux de bon goût.

Mais en même temps, il faut avouer qu'il y a beaucoup de vrai lyrisme sincère et poétique dans la pièce. Les petits sonnets au commencement des actes contiennent souvent de petits bijoux d'expressions ; l'invocation du Soleil, les ballades, le dialogue dramatique et mouvementé des Nocturnes, et surtout la scène dans la Forêt au clair de lune surpassent tout, alors que le chant du Rossignol, romance sans paroles, suite de notes éperdues, fait naître dans le sein de la Forêt des soupirs d'extase. La conception de la pièce est un tour de force de génie, mais on ne peut pas tout à fait s'empêcher de répéter l'aveu du Merle à propos de Chantecler : « Je le blague en détail mais je l'admire en bloc ! » Après un examen distingué et profond, M. Héritier condamne « Chantecler » (1). M. Doumic cependant, se montre plus sympathique, et c'est avec ses mots de critique que je voudrais finir cette étude : « .....Il reste que « Chantecler », tout poème qu'il soit, a été composé dans la forme d'une pièce de théâtre. .....Ici, au lieu d'accumuler les objections de principe et les chicanes de détail, disons tout uniment que M. Rostand a demandé cette fois au théâtre autre chose et plus qu'il ne peut donner. Cela ne nous surprend ni ne nous fâche. .....Le poète a fait violence à l'auteur dramatique. L'auteur dramatique n'est pas diminué par l'épreuve ; le poète en sort grandi... » (2).

*
* *

« ....Le poète en sort grandi... » ; mais avouons, en abordant la « Dernière Nuit de Don Juan », pièce inachevée de Rostand, que, cette fois, le poète cède la place au philosophe qui nous donne ce

(1) « Une Critique de Chantecler », par M. Jules Héritier, 1910.
(2) « Revue des Deux-Mondes » du 15 février 1910.

que je regarde comme l'explication détaillée de ses idées ; comme la justification de toute son œuvre ; comme le gage enfin qu'il jeta à son siècle.

C'est une pièce symbolique, d'un symbolisme plus accusé que celui des autres pièces, et surtout c'est une pièce ironique. M. Gaston Rageot ne s'est pas aperçu de l'ironie profonde de la pièce lorsqu'il écrivit (1) : « Dans toute son œuvre il avait chanté le romanesque, et pour conclure son œuvre, par un pressentiment sans doute (son génie, son inconscient, ce qu'il y a de surhumain en nous dictait son œuvre), il a pris le type du séducteur et du romanesque pour condamner le romanesque et en déceler la vanité, le néant. Telle est, en effet, l'admirable situation ». Mais ce n'est point la situation, et ce n'est pas admirable non plus. A mon avis, c'est l'apogée de ses pièces à thèse, et si Rostand l'avait achevée, ce serait peut-être la plus grande de ses pièces. Ce qui a frappé les critiques, c'est la nuance de tristesse, de sobriété qui se répand par la pièce : nous ne sentons plus cette verve joyeuse, cet héroïsme lyrique et éclatant , cette rêverie romanesque et ensoleillée, cette bravade méridionale : on sent plutôt que Rostand est un peu déçu (2), déçu de ses critiques, déçu de l'accueil fait à ses pièces, déçu sans doute de ce que les hommes ne comprenaient guère la thèse qui pour lui était si urgente, si nécessaire... Donc, il descend, il rejette son manteau fleuri, il supprime sa naturelle joie de vivre, pour se donner la peine de s'expliquer aux yeux des gens ordinaires, des Sancho Pança... Est-il bien vrai que ce soit le ciel quand on aime ? N'est-il pas possible que « le héros » ne soit, en effet, que le vieux Don Juan déguisé ? Sans doute Rostand sentait que sa santé

(1) Conférence des « Annales » dans « Conférencia », 15 sept. 1922.
(2) J'ai déjà fait allusion à cette déception dans le premier chapitre.

s'affaiblissait et qu'il fallait rectifier l'idée générale que c'est l'amoureux qui est le héros du rêve. Il faut expliquer ce que c'est que l'amour. Il commença la « Dernière Nuit de Don Juan » et quoiqu'elle n'ait pas été achevée, il y en a assez pour saisir l'idée dernière de Rostand.

Dans le Prologue (« reconstitué sur des brouillons fragmentaires très raturés ») nous voyons Don Juan descendant l'escalier sulfureux qui mène à l'enfer. Il est très insouciant, plein de sang-froid et d'une bravade fort impertinente, mais il a du courage ; la Statue du Commandeur qui le conduit, lui accorde dix ans de liberté. Don Juan monte l'escalier en répétant de marche en marche le nom de ses amantes.

La Première Partie nous montre Don Juan, très cavalier et gai, qui ne songe qu'à la femme et qu'à sa mort dans la ville d'amour de Venise. Un montreur de Marionnettes lui joue une petite comédie très symbolique, et lorsque la Marionnette de Polichinelle chante :

« C'est moi le fameux Mignolet,
Général des Espagnolets
Qui fais trembler toutes les femmes ! »

Don Juan lève sa coupe et chante :

« C'est moi le fameux Burlador
Qui porte à sa ceinture d'or
Le trousseau des clefs de leurs âmes ! »

Mais il est choqué lorsque Polichinelle lui dit qu'ils sont tous deux confrères « en paillardise » et que tous ses mots sentent un peu la chair. Don Juan réplique qu'ils n'ont pas le même système !

« Un silence effrayant, c'est mon système. On trompe
Sans mentir, comme fait l'horizon ».

Il ajoute que leurs moyens aussi sont différents :

« On ne bat pas la femme, on la fait souffrir »,

et c'est ainsi qu'il faut traiter le diable. Celui-ci apparaît en marionnette pour lui demander pourquoi, et Don Juan lui explique que :

« ..... Tu sais bien que tu souffres
Quand tu suspens un être au-dessus de tes gouffres
Sans qu'il pâlisse !..... »
« ..... Pour m'avoir, mon bonhomme,
Il faudrait m'avoir fou, rageant, et hurlant comme
Ce pître ! Ou bien l'œil clos, pâle, le souffle à bout,
Gisant.... comme j'avais les femmes ! Mais debout
On ne m'a pas !.....
« Car j'ai des souvenirs plus brûlants que tes crocs !
Seulement, moi, c'est moi !
C'est-à-dire ?
Un héros !
Fils des Conquistadors, la Femme est ma Floride.
Car, aussi brave qu'eux, j'ai voulu, plus avide,
Voir de l'Inde où je suis, toujours, l'Inde où j'irai !.....
« Je suis le monstre avec une âme..... ».

Le montreur de Marionnettes ôte son manteau — c'est le Diable lui-même, et il exige de Don Juan cette âme. Mais en attendant ils s'installent à table pour manger et Don Juan raconte comment il faut agir pour séduire. Au cours de la conversation, Don Juan dit qu'il préfère voir le Diable en vert parce que c'est ainsi qu'il l'a vu dans l'Eden, en Eve, car il était Adam — en rêve. C'est dans ce jardin qu'il apprit que :

« Tout beau fruit, nous dis-tu, n'est qu'un ver qui se cache
Voilà le grand secret qu'il ne faut pas qu'on sache.
Essayez maintenant de vivre en le sachant ! »

De là Don Juan :

« Je ris du Paradis qu'aux purs vous réservez,
Car, pour un de perdu, mille de retrouvés ! ».....
« Oui, puisque tout n'est rien.....
J'ai su créer un fruit du plus sublime goût ! »

Lorsque le Diable lui demande : « Alors le ciel ? » Don Juan répond :

« ..... Que je m'empare d'un visage,
Je réduis dans les yeux le ciel à mon usage ! ».....
« La vérité ?.....
« C'est la femme !
La gloire ?
Il n'en est qu'une ; la
Seule victoire qui, sans fiction verbale,
Vienne vraiment chez nous dénouer sa sandale ! »

Don Juan, donc, reste ravi d'être :

« Le seul héros qu'admire au fond l'humanité !
Mais lis leurs livres ! vois leurs drames ! tout l'atteste !
Vois de quel œil luisant la vertu me déteste !...
« Vois avec quelle ardeur d'exégèse et d'envie
Le nez des professeurs s'est fourré dans ma vie !...
« Je suis leur nostalgie à tous.....
« Il n'est pas de vertu, de science ou de foi,
Qui ne soit le regret de ne pas être moi ! »

Et il se fait une gloire en disant :

« Moi, j'ai moi-même possédé !...
« Posséder, c'est connaître ! Ah ! connaître ! Ah ! savoir !
Et tu vois bien que c'est terrible !...
« J'ai serré contre moi leurs âmes toutes nues ».

En effet, il a une liste des mille et trois qu'il déchire parce qu'il les connaît toutes, et les petits morceaux de papier s'envolent par la fenêtre, pour se perdre dans les eaux de l'Adriatique.

Voilà posée la « question » de la pièce, et maintenant remarquons, — ou plutôt, permettez que je le remarque, parce que toutes les critiques que j'ai lues n'en font point mention, — que c'est la situation de Rostand lui-même. Il avait écrit des pièces d'amour et d'idéal. L'amour idéal a été une chose sainte; le rêve a été le but glorieux de l'héroïsme de ses héros ; il a été enthousiaste, lyrique, précieux même, mais il a été fort sincère. Le rêve est quelque chose vers quoi on se dirige toujours sans y arriver ; on ne le possède point ; on ne peut pas tout à fait le connaître. C'est une chose de l'âme enfin, et la chose suprême de l'âme, c'est l'amour ; mais cet amour, c'est un rêve... Voilà justement ce que le monde n'a pas compris, n'a pas voulu comprendre. Il s'est ému du style, de la verve, de la préciosité, de l'atmosphère ensoleillée de ses pièces, mais cela ne l'a pas satisfait : « C'est très joli le jour, mais enfin, il faut vivre ! » Il veut quelque chose de plus solide, de plus « pratique », de plus « réel », c'est-à-dire « qui sente un peu la chair ». Le vrai héros, c'est celui qui est arrivé, celui qui a possédé, celui enfin qui a connu, qui a su, qui a possédé les âmes toutes nues. Pour moi, il n'y a point de doute que Rostand s'est attristé, parce qu'il croit profondément à son œuvre : donc, il faut montrer ce héros populaire dans ses propres couleurs, — sans le romanesque qui enchante, sans le langage et la préciosité qui amusent, — il faut écrire pour les gens solides qui n'ont pas encore de rêve, qui n'ont pas encore senti la chaleur de la Lumière.

Voyez ce qui arrive dans la pièce. Les morceaux de papier reviennent en gondoles, il y a un débarquement d'âmes, toutes masquées et dans un grand manteau, « rien que l'âme ! pas de chair ! »

« .... *Et remarque,*
Peint par l'inquiétant Longhi, pas par Watteau !
Il n'est plus là, le doux Watteau, quand on débarque ! »

Le Diable invite Don Juan à essayer de reconnaître n'importe quelle âme et Don Juan cherche, cherche, pendant que les Ombres disent l'une après l'autre : « Non ! » Don Juan ne les reconnaît pas parce qu'elles montrent :

« Les yeux qu'elles avaient quand elles étaient seules !...
« ..... Le rire.....
« Mais qui ne fut jamais d'aucun homme entendu ! »

C'est le Diable maintenant qui remarque :

« Est-ce qu'on le connaît ? Est-ce qu'on peut connaître ! »

Don Juan, ému mais confiant, saisit un flambeau pour mieux chercher et..... le rideau tombe lentement. Pourquoi le rideau tombe-t-il à ce moment ? C'est parce que Rostand pose à tout le monde cette question : Est-ce qu'on peut connaître ? La deuxième partie est sa réponse à lui, en même temps que le gage qu'il jette au visage de son siècle.

Les premiers mots de la deuxième Partie sont fort significatifs :

« ..... L'Aurore
Va-t-elle te trouver cherchant la Femme encore ? »

Car Don Juan commence à s'inquiéter un peu :

« Je suis seul au milieu de la forêt des âmes ».

Il a dit qu'il avait possédé, — qu'en disent les Ombres ?

« Mais la Femme, quand l'Homme a dit le premier mot,
Connaît dans quel mensonge il veut qu'elle s'embarque !..
Car l'homme ayant créé les Agnès, les Omphale,
Etre femme consiste à resservir au mâle.....
L'éternel féminin, ouvrage masculin ! »

Mais, sans doute, Don Juan a, du moins, dominé ?... Les Ombres lui disent :

« *Tu nous as fièrement dicté nos volontés !* »

Alors il a, du moins, séduit ?...

« *Oh ! comme j'ai séduit l'aimant !* « *se dit le fer* ».

Mais du moins, il a plu ?... Don Juan dit que :

« *Plaire, est le plus grand don pour l'homme !* »

— oui — pour un parfum « de tabac blond, d'alcôve et de salle d'escrime ! » Mais il a eu de l'intrépidité ?.....

« *Le héros de l'amour fuyait devant l'amour !.....*
« *..... Il avait peur..... de la douleur !* »
« *Tu n'as eu que toutes les femmes, — mais pas une !* »

Mais enfin, il a, du moins, fait souffrir les femmes ?... Voici en effet, la pierre de touche de la pièce selon Rostand, car avoir souffert c'est avoir gagné la perspective. Qu'est-ce donc qui est arrivé, car la souffrance est, chez Rostand, quelque chose de noble et de sacré.... ? Le Diable prend une coupe pour recueillir tous les pleurs qu'avait fait couler Don Juan, — le Diable va se brûler en touchant un pleur sincère, mais ils sont tous faux !

« *Quand on prend Don Juan, mon cher, c'est pour s'offrir*
Le luxe de savoir comment il fait souffrir ! »

Sans doute Don Juan est sincère, mais voilà un Don Juan légèrement changé :

« *J'étais celui qui croit qu'un trésor est caché,*
Qu'une fleur bleue existe en haut d'une montagne....
« *Mais quand on trouve, c'est qu'on n'avait pas rêvé !* »

Alors, « ce fut ta grandeur de n'avoir pas trouvé ? »... dit le Diable, mais en même temps il se brûle, car il y a une larme sincère dans la coupe. Cette larme est celle de l'Ombre Blanche qui pleura « de pitié », — non pas sur elle-même, mais sur l'angoisse de Don Juan.

« Une angoisse qui veut autour d'elle des bras ! »

Qui est cette Ombre Blanche ? Son esprit, son âme, ses sens, ils sont tous dans son cœur, et Don Juan ne peut se souvenir de son nom, même quand elle l'a murmuré à son oreille. Elle ôte son masque : il ne reconnaît pas son visage charmant. Le Diable offre à Don Juan un fac-similé de la liste déchirée, mais son nom est le seul qu'il n'ait pas écrit. Don Juan s'inquiète :

« Mais je n'ai laissé fuir.....
L'Idéal qu'une fois, du moins, sur mille et quatre ! »

L'Ombre Blanche disparaît : — Où est-elle ? — elle reparaît :

« ..... Dans chacune d'elles
Tu m'aurais pu trouver avec un peu d'amour !.....
« ..... Et j'attendais dans toutes !
Et tu passas ta vie à passer à côté !
Car notre cœur ne bat que lorsque tu l'écoutes,
Et tu dormais sur lui sans l'avoir écouté !
Tu l'aurais fait jaillir, la compagne suprême,
De chacune de nous, peut-être, en essayant..... »
« Elle était dans chacune ! — Elle était dans chacune !
— Don Jonny! - Don Johann! - Don Juan! - Don Giovanni!...»

et c'est le Diable qui ajoute :

« Comme l'Homme éternel et l'éternelle Femme
Se reconcilieraient, si je n'étais pas là ! »

L'Ombre Blanche avoue que, tant que dans cette larme une flamme persiste, Don Juan peut essayer de se trouver un cœur, mais le Diable ajoute :

« *Cherche !... Et, s'il peut aimer, je ne suis pas vainqueur !* »

Voilà, en effet, le dernier degré de l'argument. Don Juan tâche de s'offrir à l'amour, mais :

« *Non, je n'ai plus de cœur pour une seule, tant*
Qu'un visage nouveau m'intrigue.....
« *Car si j'avais trouvé, je serais mort d'ennui.....*
« *Moi, la femme n'était que mon prétexte en somme !*
Non, ne triomphez pas ! Je vous ai prises comme
Pour bondir au-dessus de soi-même plus beau,
On prend une arme, un thyrse, une coupe, un flambeau ! »
« *Oui, vous n'avez été que mes exaltatrices !* »

Voilà l'unique triomphe de Don Juan, mais ce n'est pas la fin de la pièce. Ce sont les Ombres maintenant qui achèvent la pièce :

« *Mais alors, qu'as-tu fait des exaltations .....*
« *..... s'il est vrai que, grâce à moi,*
Tu bondis au-dessus de toi-même, vers quoi ?
Qu'as-tu fait d'immortel avec une seconde ?.....
« *Qu'en as-tu fait de grand ? de beau ? de difficile ?.....*
« *Les hommes t'ont haï : qu'as-tu fait de leur haine ?.....*
« *Qu'as-tu fait d'un baiser..... qu'as-tu fait*
Du thyrse ? — du flambeau ? — de la coupe ? — de l'arme ? »

Et l'Ombre blanche : « Qu'as-tu fait de ma larme ? » Donc, ce n'est pas tout d'avoir été un héros d'amour ; d'avoir été beau et splendide. On n'a qu'à se figurer comment Cyrano aurait répondu à ces questions, pour voir la morale de la pièce. « L'Aiglon » a manqué l'action et l'enthousiasme de l'action : voilà Don Juan,

héros, mais qui manque d'avoir créé : il lui a manqué de trouver son cœur.

« A genoux ! A genoux ! — Ah ! qu'il reste à genoux,
Pour avoir fait de nous, en ne voulant que nous,
La Femme qui jamais ne conduit qu'à la Femme ! »

Don Juan a froid :

« ..... Pour avoir de l'amour qu'il diffame
Un moment qui ne peut mener qu'à des moments ! »

Mais il se met à méditer :

« Ah ! si la volonté sculpte des fruits de marbre,
Si l'on peut, en faisant quelque chose de beau,
Vaincre le ver du fruit et le ver du Tombeau !... »

et le Diable lui demande s'il est satisfait d'avoir vécu comme Venise :

« Non ! au moment qu'on meurt il faut avoir créé.
Tu ne peux pas savoir ce que je souffre »....
« La connais-tu, cette souffrance ? »

et le Diable répond :

« ..... C'est la mienne.
C'est ça, l'enfer. Aucun créateur n'est là-bas ».

Il veut entraîner Don Juan avec lui, disant :

« Allons ! viens, viens ! Tu es de ceux dont rien ne reste.
Pas un mot ! Pas un geste ! »

mais Don Juan se souvient d'un geste.....

« ..... Ah ! si, quand même un geste !
Un mot ! Le fameux mot et-geste par quoi
J'annonçai la tempête au siècle !.....
J'ai rencontré le Pauvre... »

Il lui a donné un louis d'or « pour l'amour de l'humanité » — (« ce que c'est que d'avoir passé par la France ! ») il l'appelle et demande au spectre du Pauvre : « Que me veux-tu ? »

Ça d'abord : vous le rendre ! »

dit le Pauvre, lui jetant à la tête sa pièce d'or. Don Juan en est stupéfait, — mais... « la liberté ? le peuple ?... mais l'avenir ? » Voilà le cri de tous les écrivains qui veulent soutenir une thèse. Mais que dit le Pauvre ?

« ..... Je vais t'étrangler, pour avoir
Osé souiller les mots dont se sert notre espoir ! »

Don Juan est vaincu.

« Je ne peux plus songer à servir une Cause,
Tant qu'une épaule est blonde et qu'une gorge est rose !
Tuez-moi ! »

Rostand a presque achevé sa thèse : c'est Don Juan qui donne le dernier mot :

« ..... Il y a
Autre chose, pourtant, à chercher sur la terre !
Ah ! que, pour usurper la place du mystère,
Il suffise à la chair d'un peu de voile autour ! »

Ici, Rostand nous a donné un autre mot pour le rêve, — tour d'ivoire, si vous voulez, — tantôt romanesque, tantôt précieux,

toujours noble : ce voile est quelque chose de l'âme... C'est maintenant le Diable qui rit : « Cette force !... cette volonté... cette liberté... » — (voilà, enfin, le fond des idées de Rostand) — Don Juan dit : « Tais-toi ! » et la voix de Polichinelle s'écrie au fond : « La Paillardise ! » Mais l'Ombre Blanche est toujours sympathique :

« ..... Il n'a pu s'entendre avec lui-même :
Ceux qui ne s'aiment pas ont besoin d'être aimés ».

En avons-nous fini ? Non, il reste maintenant un exemple superbe d'une ironie symbolique. Le Diable demande au Pauvre :

« Traîne-moi jusqu'ici ce beau costume vide
Où chacun glissera son rêve.....

Don Juan s'écrie : « Grâce ! l'éternel feu ! »

« .....Je veux souffrir ! Je n'ai jamais souffert !
J'ai gagné mon enfer ! J'ai droit à mon enfer ! »

mais le Diable a bien choisi son tourment :

« .....Non ! l'éternel théâtre ! »

Quelle ironie ! C'est Rostand qui a dit (1) que le théâtre est une des forces les plus grandes, les plus sacrées de la vie sociale : mais qu'est-il en réalité ? C'est l'endroit où les hommes — et les femmes — accourent pour jouir de l'enfer de Don Juan, leur vrai héros, en sentant en lui le vieil Adam — et l'éternelle Eve — le serpent, et la chair sans aucun voile autour. « Quel dommage ! » Voilà les derniers mots de la pièce : ils tombent des lèvres de l'Ombre Blanche « avec un désespoir infini ».

---

(1) Voir le chapitre suivant.

V

LES IDÉES DE ROSTAND

Lorsqu'un écrivain dit nettement qu'une de ses pièces est symbolique, ou qu'il fait exprimer par ses personnages des idées philosophiques, et lorsqu'il écrit en vers, on l'appelle un poète-philosophe. Mais on n'a pas toujours raison. La poésie n'est pas toujours essentiellement philosophique, elle peut l'être, et lorsque l'imagination poétique rapporte la philosophie à l'immédiat, l'expérience humaine atteint, — exception faite de la religion, — à son état le plus exalté. Mais il y a une grande différence entre le poète et le philosophe. Celui-là saisit, par un vif sentiment de la beauté, les valeurs suggestives de la nature, et les fixe pour jamais par son activité créatrice ; ou bien, avec une sympathie prompte, il aperçoit la valeur de quelque idéal humain, de quelque passion maîtresse, et en fait une réalité pour nos sentiments communs. Au contraire, pour le philosophe, l'expérience humaine est une conception provenant d'un esprit synthétique. Le philosophe doit chercher et critiquer toute l'évidence, formuler et coordonner les idées, et enfin, définir en des termes exacts. Ce que le poète voit, le philosophe doit le définir. Or, le poète-philosophe est toujours plus poète que philosophe, mais c'est un poète qui, en voyant, doit se justifier en face de la nature fondamentale de l'univers. Il interprète l'expérience humaine du point de vue de la spiritualité de tout le monde, et s'il est philosophe aussi bien que poète, le total de ses idées doit constituer lui-même un univers. On peut avoir l'universalité sans aucune philosophie, comme par exemple dans Shakespeare, où il n'y a pas de réponses aux questions posées par Hamlet, parce qu'il n'y a pas de point de vue shakespearien. Il voyait et comprenait, plus que tout autre, exactement les états et les motifs humains, tant qu'il pouvait créer des caractères consistants, mais,

s'il avait eu une conception persistante de la signification et des relations plus larges de la vie humaine, il l'aurait exprimée au moyen d'un type dominant et persistant de personnalité, ou bien d'une suggestion de quelque cadre constant pour les actions variables des hommes. Or, chez Rostand on trouve quelque chose de persistant et de constant qui s'élargit avec chaque nouvelle pièce : c'est le point de vue et le caractère du héros. Donc, puisque Rostand est homme de théâtre, il nous faut chercher des idées non seulement dans les mots, non seulement dans les attitudes et les gestes de l'intrigue, mais aussi dans l'atmosphère des pièces.

Sans doute, dès les « Romanesques », ce « repos naïf des pièces amères », Rostand a eu un programme dont les détails se développèrent jusqu'à « Chantecler ». Selon lui, le théâtre tient une place importante dans la vie humaine et sociale, et il ne l'envisage jamais comme une jeu de société ni comme un moyen de propagande. Il disait (1) que « ce n'est plus guère qu'au théâtre que les âmes côte-à-côte, peuvent se sentir les ailes » (il oublie évidemment les églises), et continuant : « Il y a des paroles qui, prononcées devant les hommes réunis, ont la vertu d'une prière ; il y a des frissons éprouvés en commun qui équivalent à une victoire ». Une victoire ? Mais où ? C'est dans l'âme, car selon Rostand le « métier » du poète est une chose sacrée et la victoire qu'il faut gagner dans l'âme c'est celle de la vertu, de l'idéal. Plus loin, il s'en prend à « l'égoïsme narquois », à la « veulerie brillante », aux abdications enjouées » de son époque. Ce qui fit mal en ce temps-là, « c'est l'essence délicieuse qui endort la conviction et tue l'énergie ». « Il faut réhabiliter la passion », car, « le véritable esprit est celui qui donne des ailes à l'enthousiasme ; ce qui est léger c'est l'âme ». « Et voilà pourquoi il faut un théâtre où, exaltant avec du lyrisme, moralisant avec de la beauté, consolant avec de la grâce, les poètes, sans le faire exprès, donnent des leçons d'âme. Voilà pourquoi il faut un théâtre poétique et même héroïque !... » « Les

(1) Voir son discours de réception à l'Académie Française.

personnages du théâtre sont les correspondants chargés de nous faire sortir de cet éternel collège qu'est la vie, — sortir pour nous donner le courage de rentrer, et .....celui qui nous fait encore le mieux sortir, c'est un héros ! » Donc, pour pénétrer dans la « philosophie » de Rostand, il faut avoir deux clefs : le héros et l'enthousiasme.

Nous avons déjà vu ce héros : nous avons vu Cyrano, Chantecler et Rudel, mais comment la Vie est-elle « cet éternel collège » d'où il faut sortir pour rentrer ? Dans les pièces de Rostand, la vie est d'abord un jardin féérique ; puis c'est en Orient au temps des Croisades, ensuite au temps du Christ ; puis c'est en France, vers 1640 ; en Autriche, au XIX^e^ siècle, à la cour de François I^er^ ; enfin, c'est en pleine campagne, là où il ne reste plus que des « cœurs ». Qu'est-ce alors que cet éternel collège ? Mais c'est la vie quotidienne des gens médiocres ou peu héroïques. C'est le collège où demeurent des pères bourgeois, braves mais terre-à-terre ; où demeurent le Chevalier aux Armes Vertes et Scarifico ; le peuple samaritain et les Anciens, les sots marquis, les de Guiche, même les Le Bret, les Metternich, les Gentz, les insouciants, les Merles, les Paons, les Pintades, les Crapauds, les Nocturnes, Don Juan, le Mensonge, les Compromis, les Préjugés, les Lâchetés, la Sottise ; où demeurent enfin les Princesses Lointaines, les Bertrands, les Samaritaines, les Roxanes, les Poules et les Faisanes, les Rossignols, le Soleil, et — les héros. — Voilà ce qu'on appelle en général « la réalité de la vie humaine » et ce que Rostand appelle un collège éternel : c'est la fournaise d'où sortent ses héros pour rentrer afin de se battre ou de chanter au service des petites gens sincères et faibles. Mais comment un Collège ? C'est parce qu'en y vivant les héros éprouvent de la joie ou de la douleur ; ils réussissent ou ils échouent ; mais à chaque bataille ils gagnent ce qui est une des choses les plus importantes de la vie : la perspective. Les Romanesques l'ont trouvée et la vie était plus douce ; Mélissinde l'a trouvée et devient noble ; la Samaritaine la voit et parle en prophétesse; Roxane la sent ainsi que Christian, et ils sont héroïques. Ni l'Aiglon ni Flambeau ni Don

Juan ne la possèdent, et ils ne réussissent pas. Chantecler et la Faisane la gagnent et se dévouent au devoir quoiqu'en se séparant l'un de l'autre. Donc, la vie est le Collège où l'on apprend les valeurs relatives de la vie, mais cette vie n'est pas « la réalité » selon Rostand, et tout le monde ne peut pas en sortir pour y rentrer, et même ceux qui rentrent ne sont pas toujours heureux dans une noble souffrance, à cause du manque de cette chaleur vitale qui s'appelle l'amour.

Mais la réalité de la vie, selon Rostand, est ce qu'il appelle le rêve. Dans les « Romanesques » le rêve est l'amour, mais les Romanesques tâchent d'obtenir de la vie plus que ce qui y existe. On aime, mais ce n'est pas tout : il faut avoir une conception vraie des valeurs de la vie de rêve pour pouvoir jouir de l'amour. La poésie de l'amour est au cœur de tous les amants, mais il ne faut pas être follement romanesque. Le rêve dans la « Princesse Lointaine » s'incarne dans la figure de Mélissinde qui symbolise encore l'amour. Rudel s'est épris du rêve et ensuite Erasme, Bertrand et les mariniers se sont épris du rêve de Rudel. Ici le rêve a une puissance presque surnaturelle sur la Princesse dont la passion inférieure pour Bertrand est à la fin domptée par le sacrifice à un devoir plus sacré. Mélissinde est une héroïne parce qu'elle veut « soigner sa légende » : elle est grande parce qu'elle dit :

« J'ai rêvé d'un amour sublime, j'en veux un ; »

[Princ. Loint. III. 6.]

mais elle est héroïque parce qu'elle dit :

« Devoir, dont vainement on étouffe l'appel,
Je viens vers toi ! »

[Princ. Loint. III. 7.]

Si l'amour est un rêve glorieux, c'est une puissance sacrée, car Trophime nous dit que « les grandes amours travaillent pour le ciel ». Même lorsque le but de la Croisade n'est point « le tom-

beau divin » mais des « yeux de femme » Trophime dit que Dieu gagne tout à toute chose grande et désintéressée :

« Car tout rayon qui filtre d'idéal
Est autant de gagné dans l'âme sur le mal »

[Princ. Loint. I. 2.]

« Car c'est chose divine
D'aimer quand on devine.
Rêve, invente, imagine,
A peine.....
Le seul rêve intéresse.
Vivre sans rêve, qu'est-ce ?
Et j'aime la Princesse
Lointaine ! »

[Princ. Loint. I. 4.]

Dans « Cyrano » pourtant, il y a un double rêve qui correspond à la double vie de Cyrano lui-même, ainsi que je l'ai déjà signalé plus haut. Il y a un rêve de la vie de tous les jours et aussi un rêve d'amour personnel. Son rêve est « d'être admirable en tout, pour tout ». Lorsqu'il choisit de

« ..... Chanter,
Rêver, rire, passer, être seul, être libre,
Avoir l'œil qui regarde bien, la voix qui vibre,
Mettre quand il vous plaît, son feutre de travers,
Pour un oui, pour un non, se battre, — ou faire un vers ! »

[Cyrano. II. 8.]

c'est une sorte de bravade qui est dictée par le désespoir d'un amour malheureux. Il est sincère lorsqu'il dit :

« Mais je marche sans rien sur moi qui ne reluise,
Empanaché d'indépendance et de franchise ;.....
Retroussant mon esprit ainsi qu'une moustache

Je fais, en traversant les groupes et les ronds,
Sonner les vérités comme des éperons ! »

[Cyrano I. 4.]

Ces vérités, chez Cyrano, sont de grands rêves désintéressés, et la pose qu'il prend c'est la bravade, mais Rostand veut que le héros réalise la grâce qui se cache dans le rêve : il l'appelle « le panache ». Ecoutons Rostand lui-même (1) : « Le panache n'est plus la grandeur, mais quelque chose qui s'ajoute à la grandeur, et qui bouge au-dessus d'elle... Le panache c'est l'esprit de la bravoure. Oui, c'est le courage dominant à ce point la situation qu'il en trouve le mot. Toutes les répliques du Cid ont du panache... Le vent d'Espagne nous apporta cette plume ; mais elle a pris dans l'air de France une légèreté de meilleur goût. Plaisanter en face du danger, c'est... un délicat refus de se prendre au tragique ; le panache est alors la pudeur de l'héroïsme, comme un sourire par lequel on s'excuse d'être sublime... Le panache, c'est souvent dans un sacrifice qu'on fait, une consolation d'attitude qu'on se donne. Un peu frivole peut-être, un peu théâtral sans doute, le panache n'est qu'une grâce ; mais cette grâce est si difficile à conserver jusque devant la mort, cette grâce suppose tant de force que... c'est une grâce que je vous souhaite... » Voici enfin l'héroïsme du rêve, du devoir, de l'honneur, de l'esprit du héros, la joie personnelle de vivre en héros, la cause souvent de tant de souffrance, tant de douleur, tant de désespoir, mais c'est l'unique triomphe du plus héroïque de ses héros de la vie « réelle ». Sans doute, c'est la bravade, le geste, mais en même temps, il n'y a rien de si difficile, de si noble, et de si généreux. Cet esprit a un double effet sur le héros : il le rend furieusement indépendant en même temps que tout à fait oublieux de lui-même :

(1) Cité par Haraszti, op. cit., p. 203-204.

« Travailler sans souci de gloire ou de fortune.....
Et, modeste d'ailleurs, se dire : mon petit,
Sois satisfait des fleurs, des fruits, même des feuilles,
Si c'est dans ton jardin à toi que tu les cueilles.....
Ne pas monter bien haut peut-être, mais tout seul ! »

[Cyrano. II. 8.]

Dans le désespoir Cyrano se sent tragiquement solitaire, et son enthousiasme surgit dans un cri d'indignation empanachée :

« La Haine, chaque jour me tuyaute et m'apprête.....
Car pareille en tous points à la fraise espagnole,
La Haine est un carcan, mais c'est une auréole ! »

[Cyrano. II. 8.]

Au contraire, Cyrano se montre vraiment héroïque dans sa vie personnelle et dans son oubli complet de lui-même : ses espoirs sont brisés, mais il tient fidèlement à son rêve lorsque le résultat est une longue et pénible tragédie. C'est la souffrance qui donne de la perspective au rêve ; c'est la douleur qui donne de la profondeur, de la valeur au caractère ; c'est enfin la joie secrète et ensoleillée du panache qui donne une valeur au devoir et à la vie. Nous voyons clairement ce fait dans « Chantecler ». Le rêve de Chantecler, c'est qu'il fait lever le soleil, ce soleil qui prend un arbre et l'apothéose, « sans qui les choses ne seraient que ce qu'elles sont ! » Le Soleil c'est la beauté, la joie, la santé, la chaleur, la sincérité, le bonheur. Chantecler se croit « le porte-voix officiel » de la Terre et du Travail. Tous ces êtres qui vivent croyant à la clarté dès qu'ils peuvent la voir, tous ceux qui travaillent pour le bonheur des autres, c'est eux et toute la nature qui ont besoin du Soleil. Il a ses ennemis, mais il a aussi la Faisane. Le rêve de Chantecler est tout-puissant, car, même après sa grande désillusion, il s'écrie :

« ..... Celui qui voit son rêve mort
Doit mourir tout de suite ou se dresser plus fort »,

[Chant. IV. 7.]

et il gagne une plus large idée de son devoir en renonçant à l'amour égoïste de la Faisane : celle-ci en gagne une aussi, mais c'est par l'amour purifié et l'admiration de Chantecler. Il faut donc avoir un rêve, mais il ne faut pas s'y tromper. Lorsque Chantecler entend le chant du Rossignol, il perd confiance en son rêve particulier, et c'est le tendre Rossignol qui a dû rassurer le Coq, lui disant que

« Nul, Coq du matin ou Rossignol du soir
N'a tout à fait le chant qu'il rêverait d'avoir !..... »
« Il faut chanter ! Chanter même en sachant
Qu'il existe des chants qu'on préfère à son chant ! »

[Chant. IV. 7.]

Dans la « Samaritaine » nous voyons la représentation d'un rêve dont le succès s'est fait sentir par le monde entier : je veux dire le plus grand de tous les rêves : l'Evangile. Or, l'Evangile n'est pas une philosophie telle que je l'ai définie plus haut, c'est un simple rêve qui est entré dans tous les pays, qui a bouleversé (du moins en théorie jusqu'à présent) toutes les conceptions des valeurs de la vie humaine, parce qu'à mon avis, ce n'est pas du tout un système philosophique mais c'est un rêve d'action et de sentiment. Bien entendu c'est un rêve dans lequel le philosophe peut entrevoir la réalité, mais je crois que la puissance de ce rêve réside dans sa qualité de rêve actif, sentimental — selon la plus haute signification du mot — et personnel. Ce rêve est la foi qui peut aussi bien remuer les montagnes que vaincre la ville de Sichem et le cœur de la Samaritaine. La puissance de ce rêve se trouve dans le fait que c'est un rêve à vivre, comme tous les rêves de Rostand. Le rêve de l'Aiglon ne réussit pas parce que l'Aiglon n'a pas la force physique ou morale de le faire vivre. Cyrano y réussit mieux, et comme le plus grand Rêveur, il se fait tuer, mais son panache est pur. Don Juan n'a pas de voile autour de la chair : son enthousiasme est négatif et s'anéantit.

Donc, pour résumer : à chacun un rêve, — amour, devoir,

panache, ou même un simple rêve comme celui de l'Aiglon. Il y a mille grandes choses dans la vie ensoleillée du panache : l'Amour, le Devoir, la Beauté, l'Art, la Bonté, la Santé, mais, selon Chantecler : « Ce qui vaut vivre uniquement », c'est « l'Effort qui rend sacré l'être le plus infime ! » On trouve des ennemis de toutes les grandes choses de la vie : il faut se battre contre eux ; on trouve ceux qui admirent, ceux qui ont même un grand rêve, mais qui ne font rien de grand parce qu'ils n'ont pas cet Effort : il faut les aider. On trouve aussi les ratés qui ont leurs grands rêves mais qui les ont tous manqués : il faut les admirer, en leur donnant toute sympathie.

« Ah ! l'inertie est le seul vice, Maître Erasme !
Et la seule vertu, c'est..... quoi ?..... L'Enthousiasme ! »

[Princ. Loint. I. 2.]

Ainsi chante Frère Trophime dans la « Princesse Lointaine » : il s'agit de la question : Dieu veut-il des Croisades ? et le Prêtre continue :

« Mais non ! Ce qu'il voulut, c'est arracher tous ceux
Qui vivaient engourdis, orgueilleux, paresseux,
A l'égoïsme obscur, aux mornes nonchalances,
Pour les jeter, chantants et fiers, parmi les lances,
Ivres de dévouement, épris de mourir loin,
Dans cet oubli de soi dont tous avaient besoin ! »

[Princ. Loint. I. 2.]

Un rêve sans enthousiasme n'aboutit à rien. Cyrano est enthousiaste à outrance : lorsque de Guiche lui offre d'être son « domestique », il est d'abord fort tenté d'accepter, mais les conditions le rendent aussi fier que jamais et, de peur qu'il ne soit tenté d'accepter, il va plus loin, infligeant au comte un affront hardi. C'est son enthousiasme qui le pousse à l'extrême, pour ne pas

se trouver enchaîné par le Compromis. Lorsque Le Bret lui reproche à propos des Cadets :

« Que ces fats aux grands airs belliqueux
Te fausseront l'esprit si tu n'écoutes qu'eux ! »

[Cyrano. I. 5.]

ajoutant :

« Va consulter des gens de bon sens et t'informe
De l'effet qu'a produit ton algarade ».

[Cyrano. I. 5.]

Cyrano ne répond que « Enorme ! » Mais ce qui donne l'impression la plus vive de son enthousiasme est l'incident où il apprend que Roxane veut le voir. Alors il s'écrie à tue-tête : « Il me faut des géants ! » L'Enthousiasme chez l'Aiglon se montre comme un lyrisme sentimental, mais tout à fait intérieur ; chez Flambeau, il est dans ses rêves du passé où il se moule sur l'esprit militaire du Petit Caporal : il ne fait que du luxe. Le Jeune Homme seul montre un peu d'enthousiasme actif :

« Las de vivre en un temps qui n'a rien de sublime,
Et de fumer sa pipe en parlant d'idéal.....
Je lis Victor-Hugo. Je récide son « Ode
A la Colonne ! »Je vous conte tout cela
Parce que tout cela, mon Dieu, c'est toute la
Jeunesse ! Je m'ennuie avec extravagance ;
Et je suis, Monseigneur, Artiste et Jeune France ».

[L'Aiglon I. 10].

Mais l'enthousiasme des Artistes n'est pas l'enthousiasme artiste d'un Cyrano. Dans « Chantecler » cependant, le Coq adore la Lumière et le Soleil avec un lyrisme enthousiaste et actif :

« *Je pense à la Lumière et non pas à la Gloire.*
Chanter c'est ma façon de me battre et de croire ;
Et si de tous les chants mon chant est le plus fier,
C'est que je chante clair afin qu'il fasse clair ! »

[Chant. II. 3.]

Au raout de la Pintade son enthousiasme se montre assez spirituel et même pendant son étourdissement, le Coq ne le perd jamais. Cet enthousiasme est souvent l'orgueil, souvent encore la bravade, mais ce sont seulement les modes que prend cette grande force intime. Le mode le plus caractéristique se montre lorsqu'il crie :

« ..... *Je suis la Terre et le Travail !* »

[Chant. II. 3.]

« ..... *Je ne vis*
Que lorsque je me tue à pousser de grands cris ! »

[Chant. II. 3].

Au contraire, nous avons les deux pères bourgeois des «Romanesques» qui entrent dans l'idée du rêve de leurs enfants, mais non pas dans son enthousiasme ; Metternich n'a ni rêve ni enthousiasme ; et le Merle s'enthousiasme pour les mots et le jargon des «modernes», ne montrant pas d'énergie de peur d'être dupe. Roxane a un rêve et lorsqu'elle emprunte de l'enthousiasme elle se montre grande et héroïque. Don Juan a de l'enthousiasme — on ne peut pas le nier, — mais il n'a point de «rêve» personnel ou social : « Vivre sans rêve, qu'est-ce ? » chante Rudel : c'est se perdre le cœur et la force de se battre pour une cause ou pour soi-même : c'est le néant, pas même romanesque. L'Enthousiasme donc, chez Rostand, est la joie de vivre qui provient du bonheur d'avoir un rêve noble. Il est la force motrice du rêve, ce qui le rend vivant et effectif ; mais en même temps il faut ajouter quelque chaleur personnelle, quelque ardeur d'ici-bas dans la vie du héros épris d'un rêve enthousiaste : il faut y ajouter l'amour.

L'amour dans les pièces de Rostand joue un rôle très grand, parce que Rostand est surtout le poète d'un lyrisme sentimental. Le héros de Rostand aime profondément son rêve ; il aime aussi le Soleil, la Beauté, l'Action, la Joie et le Mérite : il est ardent. L'Amour donc est la base du rêve, et, comme le rêve, doit se mesurer selon sa perspective. Dans les « Romanesques » il donne une petite leçon élégante à la jeunesse : il ne faut pas aimer follement, on ne badine pas avec l'amour. L'Amour tout à fait romanesque et précieux ne dure pas : il faut voir « la lanterne magique », il faut vivre quelque temps dans un pays lointain pour apprécier que l'amour est plus qu'une préciosité galante. Dans les autres pièces nous distinguons deux espèces d'amour, et dans « La Dernière Nuit de Don Juan » nous les voyons très clairement avec toutes leurs conséquences. Premièrement, il y a Don Juan, c'est-à-dire l'amour sans rien de plus, qui se fait voir en général dans les héroïnes, puis il y a l'Ombre Blanche, c'est-à-dire, cet amour qui n'existe pas seul mais qui sort de l'imagination du héros. Or, dans toutes les pièces de Rostand on rencontre des traits, — çà et là et très petits, — du « réalisme » — prétendu — de la vie ordinaire. J'en ai déjà signalé quelques-uns en passant, et aussi toutes les héroïnes sont un peu « réalistes ». Saintes en même temps magiciennes, elles rappellent Circé, Dalila, Omphale, Cléopâtre, Agnès, Eve — ou Don Juan (c'est-à-dire ce que Don Juan a produit chez la Femme) : elles sont « féminines » mais sans un rêve glorieux. — Mélissinde dit :

« J'ai rêvé d'un amour sublime, j'en veux un.
Si par l'étrangeté mystique il n'est sublime,
Qu'il le soit par l'orgueil partagé d'un grand crime ! »

[Princ. Loint. III. 6.].

et elle se met à gagner le cœur de Bertrand par une coquetterie de parfums. Même Roxane dit à Christian :

« *Vous m'offrez du brouet quand j'espérais des crèmes !*
Dites un peu comment vous m'aimez ?..... »

[Cyrano III. 5.]

En effet, elle demande quelque chose de splendide. La Faisane dit à Chantecler :

« *..... Aimer un grand Coq, — je ne suis pas si femme ! »*

[Chant. I. 6.]

et plus tard, après l'avoir désillusionné :

« *C'est très joli le jour, mais enfin, il faut vivre ! »*

[Chant. IV. 2.]

« *..... Tu vois qu'un cœur qui contre vous se serre*
Vaut mieux qu'un ciel auquel on n'est pas nécessaire ! »

[Chant. IV. 7.]

Donc, la Femme représente des forces les plus subtiles de la vie humaine. La Femme c'est l'ouvrage de Don Juan et l'instrument personnel du Diable si l'on n'y prend garde. Le plus beau des fruits a un ver caché à l'intérieur, mais la Femme, tout en étant « féminine » peut aussi incarner un grand rêve, comme dans la « Princesse Lointaine ». Il y a « dans chacune », une Ombre Blanche qui attend : mais en attendant elle ne montre que cette espèce d'amour qui ressemble à l'amour antique, n'étant au fond, que le désir : héritage d'Eden. La Femme représente l'amour comme une passion naturelle et simple, insensée et déraisonnable, qui veut posséder mais qui veut s'offrir à un héros : une émotion, si douce, si fougueuse, mais si égoïste, si intrigante.

Il y a, cependant, l'amour du héros, amour de rêve, amour « courtois » si vous voulez, qui voit son but dans l'amour lui-même, mais qui s'emploie à des actions héroïques, à l'inspiration. C'est une Ombre Blanche mâle.

« ..... Certes, ce sentiment
Qui m'envahit, terrible et jaloux, c'est vraiment
De l'amour, il en a toute la fureur triste,
De l'amour, — et pourtant, il n'est pas égoïste !
Ah ! que pour ton bonheur, je donnerais le mien,
Quand même tu devrais n'en savoir jamais rien,
S'il se pouvait, parfois, que de loin j'entendisse
Rire un peu le bonheur, né de mon sacrifice !
— Chaque regard de toi suscite une vertu
Nouvelle, une vaillance en moi !..... »

[Cyrano III. 7.]

Voilà l'amour sincère, l'amour qui inspire de grands sacrifices, l'amour qui donne au rêve, grâce à la volonté, une chaleur héroïque : cela ne sent point « l'éternel théâtre » de Don Juan. Trophime nous dit ce qui est l'essentiel : « Oui, les grandes amours travaillent pour le ciel ! » et Photine nous assure que :

« Amour... amour... aimer !... Le ciel c'est quand on aime »

[Samarit. II. 3.]

« Pour tous ! pour tous ! un peu d'amour, un peu de foi ».

[Samarit. II. 5.]

car :

« Il faut sacrifier sa vie à son amour ».

[Samarit. II. 3.]

Voilà enfin l'amour à son comble presque platonique, à son comble divin : ce n'est plus l'amour, c'est la dévotion, c'est l'enthousiasme, c'est le rêve. Dans la « Samaritaine » le Sauveur console la Courtisane :

« Je suis toujours un peu dans tous les mots d'amour,
Comme l'amour de moi vient habiter toujours
Les cœurs qu'ont préparés de terrestres amours ».

[Samarit. I. 5.]

Au contraire, cependant, l'amour dans « Chantecler » joue un rôle trop important chez la Faisane. Chantecler — le poète, le créateur — se sent souvent indigne de sa grande tâche, et c'est alors qu'il a besoin de la sympathie et de l'inspiration de l'amour héroïque. Mais cet amour manque. L'amour de la Faisane est par trop exigeant, et Chantecler est assez fort pour renoncer à un amour qui n'est qu'un obstacle dans le chemin de son devoir. Ce n'est pas un amour qui se donne, c'est un tyran qui réclame. L'Amour idéal est une création (un poème) dans l'imagination du héros, et donc il est aussi « réel » que le rêve, et aussi puissant. « Il n'est de grand amour qu'à l'ombre d'un grand rêve ! » C'est l'inspiration du héros, c'est la flamme de sa vie, c'est un être vivant qui le regarde et qui le rend modeste. En même temps et à tout prendre, c'est une fantaisie et non pas une personne : c'est une figure plus qu'un caractère ; c'est une ombre, mais c'est une Ombre Blanche. Romanesque sans doute et précieux et puissant, c'est enfin la poésie, toute pure.

Si dans la vie du héros c'est le rêve qui la rend grande et noble, si c'est l'enthousiasme qui la rend sacrée, si c'est l'amour qui la rend lyrique et généreuse, c'est la poésie qui la rend belle et bonne. Qu'est-ce donc que la poésie chez Rostand ? Sans doute, c'est le voile qu'on met autour de la chair ; c'est une auréole jetée par le poète pour ennoblir, pour embellir, pour poétiser la vie ordinaire. C'est l'art de rendre gracieux et distingué ce qui n'est au fond que la rude nature. C'est le plus haut des gestes humains et le plus profond, car « la poésie est au cœur des amants et n'émane pas des seuls événements ». C'est la joie de vivre exprimée en chanson ; c'est l'extase du héros idéaliste ; c'est le langage d'amour. Bien entendu, tout en étant l'effet sincère et naturel du lyrisme, ce goût de la poésie n'est souvent qu'un culte de la beauté. La première poésie des « Romanesques », celle du dernier acte de la « Samaritaine », beaucoup de la poésie de l'Aiglon et même de Chantecler, n'est qu'un culte précieux. Ce goût pour la préciosité ne gâte pas la poésie de Cyrano parce que la pièce se joue en pleine préciosité, mais on est par trop frappé dans

la « Samaritaine » lorsque le Sauveur admire, presque en amant, le bras nu de la Courtisane et se porte presque à identifier la beauté à la vertu. Mais au contraire, la poésie dans l'ensemble est bien à sa place. Les pièces sont toutes en vers et presque tous les héros sont poètes. Çà et là on trouve dans les pièces des ballades, des odes, des chansons et des tirades, parce que, dans la « réalité » de Rostand, on est satisfait et content : on a un rêve ; on est enthousiaste ; on aime ; donc on chante. Etant le plus primitif des langages et le plus beau, la poésie doit être spontanée, mais en même temps, pour être admirable en tout et pour tout, il faut que la poésie soit soignée. Chez Rostand, ce soin est souvent la préciosité et l'ingéniosité, provenant de son tempérament, mais il est à craindre que ce trait ne gâte souvent le succès des pièces, jusqu'à faire croire que les idées de Rostand ne sont que le réveil d'un art ancien. La poésie est romanesque parce qu'elle est de l'imagination : elle est précieuse parce qu'elle est de Rostand. Il n'est pas question de l'art pour l'art : la poésie chez Rostand est le langage naturel de ses idées qui ne regardent que la Beauté, la Bonté, l'Idéal, l'Infini, c'est-à-dire la Lumière.

Mais il y a quelque chose qui empêche que la poésie de Rostand ne soit factice : si la poésie donne à la vie la beauté et la bonté, c'est la sincérité qui lui donne la valeur. La vie des Romanesques devient sincère et donc heureuse ; la sincérité de la Samaritaine gagne la ville ; Cyrano se bat pour la sincérité (surtout dans l'amour) ; la sincérité de l'Aiglon est une des causes de cette tragédie personnelle ; Chantecler (et Patou) déteste les Modernes (et surtout le Merle) à qui manque la candeur ; et enfin c'est la sincérité du cœur que l'Ombre Blanche veut trouver chez Don Juan. Un rêve, de l'enthousiasme, l'amour, et la poésie, s'ils sont tous sincères, font la vie idéale de Rostand. Ce n'est pas une « vie ordinaire » : romanesque en quelque sorte, c'est une réalité: la vie selon Rostand est précieuse peut-être, mais elle est sincère.

Voilà en somme les idées de Rostand. Est-ce qu'elles constituent une philosophie ? Non, parce qu'elles ne nous donnent point de réponse aux grandes questions de la destinée ou de la raison

d'être. Est-ce que Rostand est alors un poète-philosophe ? Non encore, parce qu'il ne prend pas les faits de l'existence pour les ordonner en quelque système de valeurs qui puissent constituer un univers. On n'y voit point de système philosophique : on y voit seulement quelques idées dominantes sur la conduite de la vie humaine. Ces idées expliquent un mode d'action très admirable : ce qui est plus important pour Rostand que les idées psychologiques et philosophiques qu'on ramassait à un Théâtre Libre ou à un Théâtre de l'Œuvre. On voit des idées qui illuminent les actions, on sent une souffle chaleureux d'idéalisme, de bonté et de lyrisme héroïque, mais, somme toute, c'est dans le geste. Toutes les idées, soit dans les mots, soit dans les actions, soit dans l'atmosphère des pièces, sont des gestes. En effet, la « philosophie » de Rostand est un geste, mais c'est un geste noble, intelligent et généreux, c'est un geste de créateur. Même avec l'espagnolisme et la préciosité, c'est une grâce, élégante, distinguée, puissante et profonde. C'est plus qu'un « repos naïf » des idées amères de son époque, car son enthousiasme et son tempérament donnent trop de « couleur locale » à ses idées. Il voulut donner des « leçons d'âme » à son siècle et la seule pièce où il eût pu les donner est inachevée. Ses idées enseignent une morale, mais c'est une morale qu'on ne peut pas comprendre facilement, parce qu'elle s'approche trop du geste théâtral. L'œuvre de Rostand ne traduit guère le milieu des gens ordinaires : la mise en scène et les moyens de son art sont trop individualistes pour faire appel à la pensée universelle. Peut-être s'en est-il rendu compte à la fin puisqu'il achève son œuvre par une exclamation de désespoir « Quel dommage ! » Nous restons d'accord avec lui, et nous en sommes pleins de regrets aussi.

L'originalité de ces idées s'explique en relation avec son tempérament et avec cet « atavisme » espagnol dont il fut si fier. Rostand est héroïque par nature, et voilà la plus profonde et la plus importante des sources de ses idées. Irrité contre les drames d'idées et de psychologie trop analytique, de questions sombres

sur l'individualité en face du désir égoïste, en face de la justice, en face de la machine sociale, il haussa les épaules avec un geste impatient et s'en alla comme Percinet, l'épée levée, chercher du roman (et du « vrai ») dans un pays lointain. Ce fut un geste de jeunesse, mais sans l'insouciance et l'inexpérience de la jeunesse ordinaire. Ce fut d'une jeunesse innée, et son voyage le conduisit jusque dans l'époque et le pays des gestes et du romanesque. Il y alla en réalité, aussi bien qu'en sentiment, car dans son parc des Pyrénées se dressent trois figures, trois héros de la vie littéraire. Ce sont Shakespeare, Cervantès et Hugo. Dans ce pays et cette époque où il entra, si les chansons de geste lui ont inspiré un rude sentiment de la bravoure et de la chanson héroïque, ce qui aurait bien pu faire appel à son goût gascon, ce sont plutôt les légendes, car on y trouve l'amour qui est sérieux, un rêve qui n'est ni trop platonique ni trop délicat : on y trouve une passion qui embrase, qui donne au héros, selon la réponse de la dame, ou la vie ou la mort. Et bien entendu tout cela se passe dans un pays fantaisiste, romanesque si l'on veut, mais en même temps et toujours, on y voit aussi que la réalité humaine de l'amour et du rêve est fort substantielle.

Mais quelque fort que soit le goût de la bravoure gasconne, Rostand est, par-dessus tout, un Provençal. La Provence, dans la littérature française, signifie toujours cet art délicat et un peu factice des troubadours. Est-il possible alors que Rostand ne soit après tout qu'un troubadour distingué ? Ce n'est pas seulement pour se consoler de la rude et blessante réalité de la vie que le troubadour chante ses romances et ses rondeaux sur la jeunesse et l'amour. C'est plutôt une question de tempérament et l'éternel désir que les choses soient meilleures qu'elles ne sont. La grande marque des ballades et des chansons poétiques qu'on trouve dans toutes les pièces de Rostand, c'est qu'elles sont toutes dictées par la joie de vivre héroïquement, tandis que la poésie compliquée des troubadours est dictée par le désir d'attraper élégamment une noblesse distinguée dont le signe était l'amour. Selon cette noblesse c'était un rêve de ne se donner qu'à la perfection

où gît toute vertu, donc on est heureux d'en souffrir. C'est la dévotion, la plus haute force de l'amour ; c'est le ciel vers lequel le troubadour travaille, car cette dévotion trouve son but en elle-même. Je ne veux pas insister ici sur les formes techniques que prend ce sentiment et qui souvent le gâte ; c'est l'idée de l'amour courtois que je veux examiner, et qui a été très bien analysée par M. Lanson (1) : « Si on analyse le contenu de cette forme originelle de l'amour des Provençaux, elle repose sur l'idée de la perfection conçue comme s'imposant à la fois à l'intelligence et à la volonté, devenant fin en même temps que connaissance, et sur la préférence désintéressée qui fait que le moi subordonne son bien au bien de l'objet aimé, selon l'ordre des degrés de la perfection qu'il découvre en soi et dans l'objet » En effet, c'est un amour fondé sur l'amour chrétien où, selon Photine, « c'est le ciel quand on aime ». C'est aussi l'amour de Rudel, qui était un troubadour de vocation, mais ce n'est le rêve entier de Cyrano, ni de Chantecler, quoiqu'il y ressemble beaucoup. Selon Rostand c'est l'amour idéal, mais ce n'est pas le rêve le plus haut. Les grandes amours peuvent travailler pour le ciel, mais c'est un but un peu égoïste. Il faut y ajouter quelque chose de plus large, c'est-à-dire quelque rapport avec la société.

Nous savons que l'Académie de Marseille couronna un éloge de d'Urfé écrit par Rostand dans sa jeunesse ; nous savons aussi comment la société précieuse (qui ne fut en quelque sorte que la réalité de « l'Astrée ») intéressa Rostand jusqu'à influencer son style et son langage ; donc, il faut maintenant examiner le rapport qui existe entre les idées des précieux et celles de Rostand. En premier lieu, nous devons nous rendre compte que « l'Astrée » trouve des sources dans la « Diane » de Montemayor. Ce dernier écrivit sur des sujets tirés d'une « Espagne italianisée ». On y trouve deux courants d'inspiration : premièrement, le culte de l'amour courtois et les aventures d'un héroïsme cheva-

(1) « Histoire de la Littérature Française », p. 83.

leresque où la guerre rend véritables héros, les héros amoureux ; ensuite le cadre pastoral d'un rêve poétique, le chimérique et la fantaisie de l'Italie, transporté en Espagne. Or, d'Urfé, voulant du vrai, y ajoute de l'histoire, et cette nuance de réalité, à la mode lyrique, change en quelque sorte la forme de l'amour. L'amour est encore primitif, mais plus comme il faut : l'élément platonique change aussi ; en effet, l'amour dans « l'Astrée » c'est de la galanterie. Ce changement de ton jette un reflet assez puissant sur la société qui se rencontrait dans le Salon Bleu d'Arthénice, c'est-à-dire dans le salon de M^me^ de Rambouillet. Celle-ci, irritée et dégoûtée des manières et des conversations trop gasconnes et grossières de la cour, se retira chez elle pour instituer des « marchés d'esprit » où l'art le plus recherché fut celui de la conversation. L'Idée dominante dans ces « réduits », fut l'aisance dans la conversation et l'esprit dans la littérature. Mais cet esprit se rétrécit jusqu'à n'être guère plus que l'ingéniosité de l'invention spirituelle, parce que le goût avait changé de place. Autrefois le goût était pour l'amour et le devoir de l'amour courtois, — en général — dans un pays de rêve ; ici, le goût est pour la mode et le style, et l'amour, quoique restant le sujet principal, n'est plus le seul. Les questions les plus grandes et les plus sérieuses sont presques exclues, du moins sous une forme sérieuse, et la pierre de touche de l'idée littéraire devient la raison, qui à cette époque était très amincie. Or, Rostand se trouva dans une position pareille à celle de M^me^ de Rambouillet : le culte littéraire de son époque, au lieu d'être trop gascon, fut (selon Rostand) trop amer, trop pessimiste, trop minutieusement psychologique ; donc, il se retira dans la tour d'ivoire d'un d'Urfé plutôt que d'une Arthénice. C'est-à-dire, la préciosité des idées de Rostand se tient dans l'héroïque, dans l'idéalisme chevaleresque, plutôt que dans l'horreur du vulgaire et du banal. Il faudra examiner plus tard comment les ruelles précieuses influencèrent sa langue et son style : quant à ses idées, l'influence est presque nulle, à cause du manque d'action et d'enthousiasme héroïque dans les salons (Il est vrai qu'après peu de temps, cette société, alors reposée, voulut plus

d'action, mais le goût de l'action que donnent le « Grand Cyrus » et « Clélie », et la foule de comédies de Régnard, de Scarron et d'autres — comme l'original Cyrano de Bergerac — et même de Corneille, aboutirent à être presque une parodie burlesque de fausseté de la première période, noble d'abord, de la société précieuse).

Pour juger le goût de l'action héroïque chez Rostand, il faut analyser cet esprit chez l'auteur qui a le plus influencé ses idées : je veux dire Corneille. Dans les tragédies de Corneille c'est la vérité humaine des caractères qui leur donne la force artistique ; c'est le conflit des devoirs qui donne la lutte ; c'est l'éloquence et le devoir de l'amour qui leur donnent la chaleur. Les héros de Corneille n'ont qu'une passion, — un rêve si l'on veut, — et leurs actions sont toutes volontaires, prenant leur source dans l'intelligence. Chez Rostand, les actions des héros sont aussi volontaires, mais non pas intellectuelles. Les héros de Corneille se rendent compte de leur devoir, — soit d'amour, soit filial, soit patriotique, — ils raisonnent jusqu'à transformer des idées en principes de conduite, puis ils agissent. Les héros de Rostand ont tous un rêve — tout fait —, il leur faut l'emporter sur les circonstances. Ils raisonnent un peu, mais c'est pour expliquer leurs actions, non pas pour les déterminer. L'amour chez Corneille est un devoir ainsi que chez Rostand, mais chez l'un c'est une passion que dirige l'intelligence raisonneuse ; chez l'autre c'est une passion qui embrase, qui inspire, mais qui, à moins qu'elle ne soit un rêve désintéressé, n'est qu'un obstacle très formidable qui rend faible le héros. Chez Corneille l'amour est le désir du bien, chez Rostand c'est le désir du beau : une idée de la raison peut gouverner l'un, rien sauf un sentiment fort de la puissance du « panache » ne peut régler l'autre. Ces deux héros aiment l'un et l'autre, la perfection qu'ils voient dans l'objet aimé ; chez l'un c'est une perfection qu'on peut définir, chez l'autre c'est une perfection fantaisiste qui existe dans l'imagination du héros. La perfection vue par tous les deux est également « réelle », « vraie » et satisfait leurs héros respectifs. Donc, le but chez Corneille et

chez Rostand est le même, — c'est de vivre selon le rêve ; le conflit est le même aussi, — c'est la lutte pour le rêve le plus noble ; et lorsque l'amour est un rêve, l'effet est le même, — c'est l'enthousiasme de l'âme au service de l'amour ; mais la volonté provient chez Corneille de la raison, tandis que chez Rostand elle provient de l'imagination. Il peut se faire que ces deux facultés soient très proche l'une de l'autre, car l'accompagnement des actions idéalistes et héroïques des deux poètes est le même aussi, — c'est l'éloquence. Mais au contraire, les femmes de Corneille ne ressemblent point aux femmes de Rostand. Il n'y a qu'une femme Cornélienne chez Rostand, c'est la Camérata : il n'y a peut-être qu'une femme de Rostand chez Corneille : c'est Camille. Nous faut-il donc chercher les femmes de Rostand chez Racine ? Oui et non. Il est vrai que les femmes de Racine et de Rostand sont toutes des êtres d'instinct, c'est-à-dire c'est l'affection qui les dirige et jamais l'idée ; mais Racine, comme Shakespeare, analyse l'amour qui peut accabler un héros noble, et sait créer mille femmes amoureuses, tandis que Rostand accepte le type « féminin » (disons Eve), et voilà la femme. L'analyse psychologique d'un caractère entier est faible dans les pièces de Rostand, on compte plutôt sur la puissance de la personnalité du héros épris du grand rêve, pour vaincre un amour-passion. En effet, l'amour chez Rostand se rapproche beaucoup plus de l'amour de Corneille que de celui de Racine, parce que l'amour de Racine ressemble plus à l'amour « féminin » de Rostand (quoique chez celui-ci l'amour féminin ne soit jamais tout-puissant), c'est-à-dire à l'amour antique.

Il y a deux idées importantes dans l'œuvre de Rostand qui sont toujours bien en évidence, surtout dans les pièces dernières, et dont l'époque romantique du XIX^e^ siècle, seule, pourrait fournir l'inspiration. Si la première époque romantique, — celle des chansons de geste — a beaucoup inspiré le génie de Rostand, et si la deuxième, — celle de la préciosité, — a beaucoup influé sur sa langue et son style, et presque point sur ses idées, la troisième, — celle du sentiment, — lui a donné un maître-modèle, à qui

il fut toujours reconnaissant : je veux dire, Victor Hugo. Bien entendu, lorsqu'on dit que Rostand est un poète romantique, il est très facile de voir dans les œuvres de Lamartine et Musset, ou de Dumas père, des influences assez considérables sur l'œuvre de Rostand, mais lorsque Rostand nous dit de Hugo : « O divin porte-lyre..... de ta suite, j'en suis ! » (1) on n'a plus guère besoin d'examiner l'influence des autres : il s'en faut de peu qu'elle n'existe pas. Il est vrai, cependant, que c'est le lyrisme chaleureux, la conception héroïque, la maîtrise verbale qui, surtout, attirèrent Rostand, mais sans doute, il y a deux idées aussi, quoiqu'assez générales, qui ont aidé à rendre Hugo cher à Rostand. D'abord, il y a cet amour collectif des ratés, des misérables qui fut si réel chez Hugo, et que le sociologue Eugène Rostand tâchait d'inspirer à son fils (2), et ensuite, avec de Vigny, Hugo a peut-être aidé à donner à Rostand cette grande idée de l'importance morale du poète dans la vie sociale, telle que nous le voyons dans dans « Chatterton » et dans « Chantecler ». Pourtant, sauf ces deux idées, ce sont des tendances énergiques de pensée, — tantôt lyriques, tantôt symboliques, — que nous voyons surtout dans Rostand, car, à tout prendre, Hugo n'a pas beaucoup à donner, au titre d'idées originales : c'est sa poésie et sa personnalité d'artiste qui se manifestent chez Rostand, et ce que je vais tenter d'examiner dans le chapitre suivant.

Enfin, à son époque même, il n'y a presque pas de poète dont l'influence se trouve dans l'œuvre de Rostand ; voilà pourquoi cette œuvre demeure à part et obtint un si prodigieux succès. Rostand, sortant expressément de son époque pour chercher son inspiration, n'était pas, bien entendu, tout à fait seul dans ses recherches : il y eut quelques poètes qui chantèrent l'idéal à cette époque aussi bien qu'un groupe de poètes dramatiques. Par exemple, à une époque qui s'intéressait à la science, Leconte de Lisle fit une étude des religions et du rêve d'un idéal,

---

(1) « Un soir à Hernani ».
(2) Voir chapitre 1er.

et en même temps, Sully Prudhomme, dans sa recherche du bonheur, le trouvait dans le sacrifice. Mais, somme toute, ces poètes ont une nuance de pessimisme qu'on ne sent jamais chez Rostand. Chez les poètes dramatiques, il y avait Banville qui exprimait des idées à son insu, mais qui chantait, chantait, librement, gaiement, dans un pays fantaisiste de rêve. Il y eut aussi Henri de Bornier qui voulait de l'honneur et de l'héroïsme dans la vie humaine. Lui aussi voyageait dans le pays des gestes, car il trouva la « Fille de Roland ». Il y avait Coppée, le Coppée du « Passant », qui aurait pu influencer le jeune Rostand aussi bien que Jean Richepin, toujours et partout à la recherche de l'idéal, d'une ardente verve lyrique provenant de Banville et de Hugo même, mais vivant héroïquement égoïste dans tous ses héros. Il y eut Edmond Haraucourt, ami sincère de Rostand, qui dit de Hugo : « Son âme est un soleil qui plane sur nos âmes » (1), et enfin il y eut Albert Samain, avec ses charmantes femmes et toute la « douceur féminine » ; et n'a-t-il pas écrit en composant « Polyphème » : « Je voudrais que la beauté, que l'essence de beauté concentrée que je mettrais dans chaque phrase et chaque vers fasse comme explosion à la rampe et jette une salle dans l'enthousiasme » (1). Mais en somme, ce ne sont que des voix assez éparses qui criaient dans le désert, si éparses que l'œuvre de Rostand reste comme unique dans son époque.

En conclusion, quelles sont les idées fondamentales de cette œuvre qui produisit une si grande émotion à l'heure où elle apparut et qui maintenant ne se montre au public qu'assez rarement ? Premièrement, l'œuvre de Rostand donna un fort sentiment de ce qui est essentiellement français ; c'est-à-dire, les chansons de geste et de toile, l'amour courtois et puissant ; le pays enchanté de la vieille Gaule, le théâtre, la poésie, l'éloquence, Corneille, Hugo, mais au contraire et en même temps, il n'y a rien de vraiment

(1) Voir « Le Théâtre des Poètes », par Ernest Charles, p. 208.
(1) Ibid. p. 254.

homogène. Ce n'est pas tout simplement la vieille Gaule car il y a aussi les « Modernes » ; ce n'est pas l'amour courtois, il y a plus de profondeur ; ce n'est pas Corneille, il y a trop de passion d'instinct et de préciosité ; et ce n'est pas non plus Hugo, car on n'entend pas cette sonorité des rudes héros de cape et d'épée. Donc, l'œuvre de Rostand suggère quantité de vieilles traditions chéries sans en exprimer complètement une. Le piquant de chacune s'est émoussé par le mélange de toutes. On offre beaucoup mais on donne très peu, et l'effet ne dure pas. Puis, les idées sont trop profondément trempées de verve méridionale pour être universelles. Ce n'est pas un geste pour tout le monde, et ôter l'esprit de la bravade de l'œuvre de Rostand c'est la laisser plate et morte. Même si l'on considère un tel geste comme possible dans la vie sociale, il joue dans l'œuvre de Rostand un rôle trop théâtral. L'habileté scénique et le sens de la scène chez Rostand sont une de ses qualités les plus remarquables, mais ils nuisent à ses idées philosophiques. Et comment ? Ecoutons Brunetière (1). « Il y a de tout temps en France deux tendances qui se combattent, pour ne réussir à se concilier que dans les très grands écrivains. Au-dessous d'eux, les uns sont « gaulois », les autres sont « précieux ». L'esprit gaulois c'est un esprit d'indiscipline et de raillerie dont la pente naturelle, pour aller tout de suite aux extrêmes, est vers le cynisme et la grossièreté. ...L'esprit précieux, c'est un esprit de mesure et de politesse qui dégénère trop vite en un esprit d'étroitesse et d'affectation. ...L'esprit précieux n'a consisté souvent que dans les raffinements tout extérieurs de la politesse mondaine ; l'esprit gaulois s'est plus d'une fois réduit à n'être que le manque d'éducation. Le véritable esprit français, tel que nos vraiment grands écrivains l'ont su représenter, s'est efforcé d'accommoder ensemble les justes libertés de l'esprit gaulois et les justes scrupules de l'esprit précieux ». Rostand, enfin, est sur le point d'y réussir : il échoue juste-

(1) « Etudes Critiques », tome II, p. 22.

ment à cause de la nature de son incontestable génie. Ce génie est plus grand que celui d'un d'Urfé galant ; ce n'est pas le génie d'un Hamlet penseur, ni d'un Aiglon sentimental ; ce n'est pas non plus le génie flâneur d'un Banville : c'est le génie d'un Don Quichotte enthousiaste, admirable et très français, sincère, adorable sans doute ; c'est le génie d'un grand homme de bien.

VI

L'ARTISTE

En cherchant le fond essentiel des idées de Rostand, nous avons trouvé dans le chapitre précédent que la « philosophie » de Rostand est un geste. Nous avons vu que l'esprit cornélien se montre dans la nécessité d'un rêve enthousiaste, que l'héroïsme espagnol lui a suggéré le tempérament du héros et que l'esprit précieux et provençal se fait voir dans la chaleur romanesque de l'amour. Il faut, en outre, y ajouter le tempérament de Rostand lui-même. C'est un homme du Midi; il a des idées à exprimer; et il choisit le théâtre comme champ de bataille. Si la philosophie de Rostand est un geste, le trait le plus grand de son génie est aussi le geste : c'est le geste de la mise en scène. Homme de théâtre par nature, c'est un bon acteur ; sa conception de l'art et même son style sont aussi du théâtre. Le théâtre explique presque tout chez Rostand, mais ce théâtre n'est en son essence, ni intellectuel, ni psychologique, ni occulte ; c'est un théâtre pareil aux idées que j'ai essayé d'exposer plus haut, c'est-à-dire un théâtre héroïquement intellectuel, lyriquement psychologique, et romanesquement occulte. L'effet total n'est pas une idée, c'est plus qu'un sentiment, il veut avoir « la vertu d'un prière ».

Cette idée d'une prière est la base de la conception de l'art de Rostand. Il veut représenter quelque grande idée par le moyen du geste sentimental et lyrique : il veut que la prière soit personnelle, donc il est porté à chercher ses sujets dans les récits héroïques de l'épopée, et dans son choix final, les gestes aussi bien que les caractères deviennent des symboles, et de là, l'ensemble prend la nature d'une prière lyrique mais mouvementée.

Voyons d'abord son choix de lieux et d'époques. Premièrement, c'est un jardin féerique, « où l'on voudra pourvu que les costumes soient jolis », et l'époque est comme les costumes. Puis

c'est un pays de légende à l'époque des croisades, et ensuite c'est en Palestine, au temps du Christ. Avec les grands chefs-d'œuvre nous sommes en France vers 1640, puis en Autriche au XIX^e^ siècle, et ensuite dans une cour de ferme à une époque difficile à préciser selon le contexte. Enfin, c'est à Venise, à une époque encore « où l'on voudra ». Donc, dans la « Princesse Lointaine », la « Samaritaine », « Cyrano » et « l'Aiglon », la scène se trouve dans le passé, à des époques romanesques et colorées. Quant à son emploi de l'histoire, nous savons bien que le Cyrano, de Rostand, n'est le Cyrano de Bergerac, ni du « Pédant Joué », ni de la « Mort d'Agrippine ». Sans doute, Rostand avait lu le livre de Gautier, celui de Brunn (1), et, bien entendu, les œuvres de Cyrano, mais son insouciance à propos de l'exactitude historique fit, chez les érudits, un scandale suffisamment grand pour l'inciter à écrire les sonnets qui accompagnent « l'Aiglon ». Dans cette pièce, il se met à l'abri des reproches, en disant : « Même quand il a tort, le poète a raison », « un rêve est moins trompeur, parfois, qu'un document ». En d'autres termes, la valeur des études historiques pour Rostand ne repose ni dans la véracité des détails, ni dans la « couleur locale » des événements; c'est plutôt « le cœur dans son urne d'argent » qu'il cherche chez l'Aiglon; c'est une comédie héroïque qu'il voit vers 1640 ; c'est un exemple du pouvoir de la bonté enthousiaste qu'il découvre en Palestine ; c'est un rêve poétique qu'il entend chanter à Tripoli ; c'est le « son rouge du devoir » qu'il écoute dans la basse-cour. Il a donc massacré l'histoire ? Pas du tout ; il l'a interprétée en poète, en prophète, car après tout, ce sont des leçons d'âme qu'il veut donner et non pas des tableaux vivants du passé. Il veut qu'on entende, et en entendant qu'on sente, et en sentant qu'on devienne meilleur. Ce n'est pas l'érudition qu'il nous montre, c'est du soleil. Mais en même temps, il y a un certain fonds de réalité surtout dans « Cyrano », la « Samaritaine » et « l'Aiglon », qu'on

(1) Voir Haraszti, op. cit., auquel je suis redevable de tout ce qui concerne les sources de Rostand.

ne peut pas nier. Rostand a le talent de ressusciter le passé comme un vif tableau, comme un ensemble coloré, comme un rêve lyrique, et pour le faire, ce n'est pas l'érudition exacte qui lui est nécessaire, c'est plutôt une observation profonde du cœur humain, un don de créer en artiste, un fonds de bienveillance heureuse. Donc, il cherche un rêve qui soit vrai pour le cœur et il le trouve dans la tradition essentiellement française. Il le trouve dans l'amour de la patrie, dans les chansons de Gascogne aussi bien que de toute la France, des troubadours aussi bien que de Napoléon, dans la légende aussi bien que dans l'histoire. Pour écrire ses pièces, Rostand a puisé partout dans l'âme française : il est lui-même un Méridional : il aime la fantaisie du décor. Telles sont ses sources. Il ne s'agit de connaître ni contes japonais, ni comédies de Ludwig pour comprendre les « Romanesques » ; il importe peu que Bertrand n'ait pas voyagé en réalité avec Rudel, car tout est fantaisie, même lorsqu'il est question de l'histoire : il se peut que Rostand eût dit que la réalité aussi bien que la poésie est « au cœur des amants, elle n'émane pas des seuls événements ».

Maintenant considérons les intrigues. Nous savons déjà que Rostand se distingua au lycée en composition française : comment arrive-t-il que certains critiques lui aient reproché d'avoir si mal composé ses pièces ? C'est parce qu'ils les ont jugées comme des pièces intellectuelles ou franchement héroïques. Or, Rostand a voulu donner des leçons d'âme : c'est à l'âme qu'il parle toujours, donc, il faut que cette âme soit préparée, puis instruite, et pour achever la leçon, il y faut une « conclusion ». Voilà pourquoi on trouve de si longs préparatifs, terminés par une apothéose. C'est le procédé de Rostand et, même si nous l'acceptons, il faut avouer que quelquefois l'action traîne un peu et que les intrigues de second plan prennent une importance souvent trop grande. Par exemple, dans les « Romanesques » on n'a pas besoin des deux derniers actes. L'action traîne à la fin du second acte et on sent que l'effet aurait été réhaussé en combinant ces deux actes en un seul. Dans la « Princesse Lointaine » le dernier acte

est superflu, de même que le premier, et dans la « Samaritaine » on n'a pas besoin du dernier acte. Quant aux grands chefs-d'œuvre, Rostand ne se sert pas des premiers actes pour poser la question, parce qu'en général il n'y a pas une seule question bien accusée. La longueur des actes de « l'Aiglon » diminue à mesure que la pièce avance, au point que le dernier acte (ainsi que le premier) n'aborde pas, à vrai dire, la véritable intrigue de la pièce ; et les autres se traînent comme l'irrésolution de l'Aiglon lui-même. Il en est de même dans « Chantecler ». Le premier acte ne conduit pas à la fin logique de la pièce ; on doit attendre jusqu'au second pour apprendre tous les faits, puis le troisième n'est qu'un grand tour de force littéraire, et le dernier enfin, tout en étant un véritable chef-d'œuvre lyrique et poétique ne se lie pas assez étroitement au troisième. En résumé, la composition des pièces est assez faible du point de vue de l'action logique et unitaire ; il y a même, à vrai dire, un certain manque d'originalité dans la conception des intrigues, c'est-à-dire que Rostand semble tout à fait satisfait en se servant de matériaux bien usés ; enfin, on ne peut voir, à première vue, aucune unité dans son œuvre d'artiste. Mais il y en a sans doute, et la question se réduit à celle du goût. L'unité se trouve dans le lyrisme personnel, mouvementé, héroïque et romanesque des sentiments, donc, ses pièces ressemblent plutôt à des poèmes épiques qu'à des pièces de théâtre. En effet, Rostand ne les appelle pas toutes des pièces de théâtre, car nous avons un Evangile en tableaux, et n'a-t-il pas inscrit le titre de « poème dramatique » sur la dernière pièce ? En somme, toutes les pièces de Rostand, à l'égard de la composition, ne sont que des épopées dramatisées, et de là vient que la psychologie est plus générale, plus primitive si l'on veut, mais elle est intense tout de même et fondamentale. L'intérêt ne se résume ni dans la psychologie, ni dans l'intelligence : il faut le chercher plutôt dans le sentiment essentiellement humain de l'âme. Voilà la raison pourquoi la force dramatique de Rostand

se montre dans la peinture des états d'âme, ce que j'ai déjà signalé plus haut.

Si la psychologie des intrigues est assez large, il en est de même des caractères. Il y a d'abord le héros (car il n'y en a qu'un au fond) : Rudel, Cyrano, Chantecler, et même Straforel et Flambeau. Puis il y a Percinet et Jésus, l'Aiglon et Don Juan. Je les ai classés ainsi parce que Cyrano n'est en réalité qu'un Chantecler un peu plus insouciant et bien plus joyeux ; Straforel et Flambeau sont à vrai dire des figures de second plan, mais ils ont beaucoup dans leur trempe qui suggère le type cher à Rostand, c'est-à-dire le type Coquelin. Bertrand est un aspect de Cyrano dont l'autre est Rudel ; Jésus, bien entendu, n'est pas un caractère sur la scène, c'est une force immobile mais personnelle, tandis que Percinet, c'est la jeunesse poétique. Les deux autres sont des types aussi : d'abord c'est un « Hamlet blanc » qui manque, c'est-à-dire, c'est Chantecler moins l'énergie, moins l'enthousiasme actif ; et Don Juan c'est Cyrano moins le panache. Mais en même temps et en dépit du manque relatif de psychologie détaillée, ces figures sont admirablement esquissées comme caractères. Il n'y a qu'un Cyrano, qu'un Chantecler, et nulle figure n'est tirée directement (ou expressément) du même moule. Rostand nous donne assez de particularités pour en fixer la forme générale, et tout son génie s'attache à fixer l'esprit de l'ensemble. Nous ne voyons pas le héros, sauf dans ses moments de joie de vivre, d'exubérance et de gestes : comme caractère nous le connaissons par sa nuance de sentiment, par sa perspective large ou bornée, par son attitude envers lui et envers ses proches. Voilà ce qu'a accompli la psychologie de Rostand, et voilà, en vérité, la raison pour laquelle la « Samaritaine » obtint un succès « d'attendrissement, d'émotion plpeine et douce de sensibilité religieuse ».

Si le type héroïque est celui de Coquelin, le type « féminin » est aussi inscrit dans le type Sarah Bernhardt. En disant Eve, Circé, Dalila, Sylvette, Mélissinde, Photine, Roxane, la Faisane, nous voyons que la femme dans ces pièces est plus un type que celui de l'homme. Il y a de petites différences dans chaque femme, mais

essentiellement toutes les femmes — (sauf peut-être la Camérata) — sont saintes en même temps que magiciennes. J'ai déjà discuté le rôle que joue la femme ; c'est un symbole dont nous voyons l'apogée dans Don Juan. C'est une force à combattre, un obstacle à franchir, une bataille à gagner. Mais le caractère essentiellement « féminin » peut se modifier. Mélissinde se développe en héroïne, Photine en prophétesse, Roxane en dévote et la Faisane en compagne, et l'évolution de l'âme féminine est bien intéressante. J'ai dit que ce caractère n'est au fond qu'une force humaine : la preuve en est que, une fois changé, le caractère disparaît comme une force motrice de l'intrigue pour devenir un « porte-voix officiel ». Comme les intrigues, les caractères sont d'admirables études de l'âme, et le génie de Rostand se montre surtout dans la peinture de ces petites scènes de tête-à-tête où les émotions variées luttent contre quelque force extérieure pour produire un effet à la fois intense, humain et profondément dramatique.

Sauf la figure de Metternich, il n'y a pas de scélérats dans les pièces. Le chevalier aux Armes Vertes n'est qu'un obstacle physique ; de Guiche est, au fond, héroïque et il faut attendre jusqu'à « l'Aiglon » pour voir une figure vraiment malveillante. Metternich n'est pas le Metternich de l'histoire, mais il en a tous les traits traditionnellement diaboliques. C'est un caractère habilement ébauché dont on sent vivement la cruauté et le manège secret. C'est un caractère petit et peu généreux qui symbolise peut-être la réaction de l'époque, la force obscure que doit combattre l'Aiglon. Cette force prend plus de précision dans les Nocturnes et dans les coqs de bataille de « Chantecler », mais elle est plus flottante, plus générale et plus faible, et avec les crapauds ne représente que les forces secrètes de la haine qui bavent sur le soleil de la Beauté et sur la gloire de la Bonté. J'ai déjà fait remarquer que je regarde la figure de Don Juan comme tout l'opposé du héros parce qu'il y manque la perspective d'une vie utile à la société, et Don Juan, quoique intéressant, est plutôt le résumé de tous les types Don Juan qu'un caractère distingué.

En somme, il faut nous rendre compte que la psychologie des

principales figures dans les pièces est, tout comme celle des intrigues, assez largement employée. C'est une psychologie de types et de symboles qu'on doit admirer dans l'ensemble comme effet total et qui ne manque pas d'intérêt dans les détails de quelques petites scènes, mais, à vrai dire, ce n'est pas une psychologie qu'on associe en général avec le théâtre parce qu'elle provient d'une poésie lyrique et essentiellement personnelle.

J'ai dit qu'on doit admirer la psychologie des détails de quelques petites scènes dans la peinture des caractères, et à part quelques traits frappants dans les grandes figures, ce sont les petites figures qui vivent en réalité. Rappelons-nous, en passant, les deux pères bourgeois avec leurs manies ; Bertrand et sa lutte morale ; les Apôtres si bien distingués l'un de l'autre ; le Centurion romain avec son esprit païen ; puis les figures dans la scène du théâtre de « Cyrano », avec les marquis et les précieuses, Ligniè-re, Christian, le Bret, Ragueneau, Carbon et les Sœurs dans le couvent : voilà ceux qui font vivre la pièce presque plus que les caractères principaux eux-mêmes. Dans « l'Aiglon » il y a l'Empe-reur Franz, Gentz, et surtout la Camérata, Marie-Louise, Thérèse en « Petite Source », l'Archiduchesse, et Fanny Elssler, et c'est à cause de ces caractères de femmes que la pièce répand une atmosphère si flottante, si irrésolue, en un mot, si « fémi-nine ». Dans « Chantecler » il y en a davantage. Notons seulement Patou, le Pivert, le Dindon, la Vieille Poule, la Pintade et surtout le Merle : voilà en quoi consiste la partie vraiment dramatique, mais ce qui n'est pas en soi, la raison d'être de la pièce.

En dépit de ces défauts, les œuvres de Rostand ont obtenu pour la plupart un succès éclatant. Evidemment, il faut chercher ailleurs que dans les intrigues et les carac-tères pour en trouver la raison. Je l'ai déjà suggérée plus haut en expliquant le but de l'œuvre de Rostand. Il a voulu donner des leçons d'âme, donc les grandes figures ne sont que des symboles ou des forces qui résument ses idées propres. Les grandes figures sont en quelque sorte les pions dans le jeu : ce sont les petites figures qui sont vraiment prises sur le vif, et c'est le jeu qui

compte. Rostand est avant tout, homme de théâtre, donc ses pièces qui contiennent tant de petites scènes et tant de petites figures vraiment dramatiques ne dépendent pas des caractères pour leur force dramatique, car l'intérêt se trouve presque uniquement dans leur jeu, c'est-à-dire dans le style et le langage que Rostand savait manier si prodigieusement. Je vais étudier tout à l'heure cet aspect de son génie, mais il me faut d'abord faire mention de l'art avec lequel il savait manier la foule. Si la force lyrique se montre dans la peinture de l'atmosphère de l'ensemble, soit d'une pièce entière, soit d'un fragment, la force dramatique surpasse tout dans la peinture de la foule. Je veux parler des scènes comme celle des mariniers dans la « Princesse Lointaine ; celle du marché de Sichem dans « la Samaritaine » ; celles de « Cyrano » qui se passent dans le théâtre, puis dans la rôtisserie et enfin sur le champ de bataille où Rostand se sert si sincèrement des chants du pays ; celles du palais de Schœnbrunn, du bal masqué et du champ de Wagram. Cette dernière est un essai bien hardi pour un dramaturge, mais Rostand le tente avec une habileté étonnante. La scène suggère la vision, le mirage, l'hallucination, le mystère, mais elle est tout le temps bien concrète et actuelle. Ici, comme partout ce n'est pas l'exactitude scientifique qui compte, c'est l'exactitude des sentiments qu'éveille la scène ; c'est le symbolisme qu'elle réalise ; c'est la vie qu'elle dramatise. Enfin, nous avons la basse-cour de Chantecler, avec ses mille petits traits de réalité campagnarde ; ensuite le promontoire des Nocturnes ; puis l'éblouissant Jour de la Pintade ; et enfin la merveilleuse Forêt. Rostand semble se rendre compte de son pouvoir d'évoquer l'ensemble d'un événement, car ses trois grands chefs-d'œuvre portent en tête une liste extrêmement longue de personnages. Il semble envisager la scène ainsi qu'un peintre qui met selon son génie des masses de couleur hardie çà et là à sa fantaisie. Les masses de couleur ne valent pas grand'chose en elles-mêmes, c'est l'ensemble qui éblouit.

Jusqu'ici, j'ai considéré la conception artistique de Rostand et le choix de ses matériaux ; maintenant je voudrais constater que,

si grand qu'apparaisse son génie dans cette partie de son œuvre, ce n'est pas là qu'il faut chercher ni son génie comme poète, ni sa force comme dramaturge. Nous avons remarqué comme Rostand réussit bien dans la peinture des petites scènes et des caractères de second plan et dans la description des foules : il faut maintenant donner une réponse en explication. La réponse est que le véritable génie de notre poète dramatique se divise en quatre parties : un vif sens de l'effet dramatique ; une forte qualité lyrique ; son emploi des images concrètes et mouvementées, et un vers de théâtre admirablement adapté à la scène dramatique.

Indubitablement, Rostand a un sens merveilleux de l'effet, et il produit ses effets avant tout grâce à des scènes mouvementées et saisissantes, de manière à soutenir l'intérêt du spectateur d'acte en acte. Il y d'abord les « Romanesques », pièce légère et charmante faite de scènes ravissantes; dans les autres, il faut faire mention de l'effet réaliste du navire dans la « Princesse Lointaine ». C'est une scène assez mobile, suivie de la scène, habilement rapportée, du combat de Bertrand. Dans la « Samaritaine », il y a le marché, la seule scène peut-être qui soit vraiment « dramatique ». Dans « Cyrano », il y en a davantage : d'abord le théâtre, admirable étude de personnages ; puis la rôtisserie avec, d'un côté, les poètes insincères, et de l'autre, les Cadets bruyants mais loyaux. Rappelons-nous aussi le dialogue où Christian brave la colère de Cyrano avec ses interpellations sur son « nez », suivi de cette grande scène vibrante du balcon. Voici maintenant le champ de bataille, dominé par l'esprit de Cyrano, et enfin la paix de l'Automne dans le jardin du couvent. Ce sont des scènes à se rappeler parce qu'elles vivent en créant leur raison d'être. Dans « l'Aiglon », les scènes sont plus romantiques, comme celle du tailleur, puis celle de Fanny Elssler, que la nuance de travesti rend intéressantes. Flambeau fait penser à Cyrano, surtout avec sa tirade « Et nous ! », scène d'un mouvement cavalier, même grognard, et après un tel régal militaire, nous voyons Metternich devant le petit chapeau de Napoléon. « Chantecler » nous montre des scènes non seulement romantiques mais roma-

nesques et précieuses : la Basse-cour avec son va-et-vient ; le Jour de la Pintade avec sa verve étourdissante ; la Forêt avec tout son charme berceur et sa désillusion. Voilà, en effet, des scènes qu'on ne peut pas facilement oublier ; mais, en regardant de plus près, on distingue que c'est à cause de certains « trucs », d'ingéniosités et d'inventions, pas toujours originaux, que réussissent, pour la plupart, les grandes scènes.

D'abord, il y a le geste et la pointe finale. Notons, en passant, que la « Princesse Lointaine » commence par des funérailles en pleine mer et finit par une mort devant un coucher du soleil en mer aussi ; que l'apparition de Cyrano, si bien préparée (comme celle de Chantecler) est presque en travesti ; et que sa dernière sortie est pathétiquement pareille. Mais l'intérêt se trouve dans les gestes, tels que ceux du deuxième acte de la « Princesse Lointaine » ; la grande scène du théâtre dans « Cyrano », avec le duel après lequel, pour payer une geste magnifique, Cyrano jette tout son héritage, et enfin, la sortie grandiose, avec Cyrano en tête, pour se battre avec cent hommes. Il y a aussi les deux lettres à Roxane, dont Cyrano remet la première entre les mains de Christian, et la dernière qui se retrouve finalement entre celles de Cyrano lui-même. Nous entendons les mots fiers de Cyrano : « Moi, souffrir ? » et son geste insouciant de la ballade sur les Cadets. Enfin, il y a la Gazette tragique. Ce sont des gestes qui font figure, et nous les voyons encore, dans « l'Aiglon », dans l'apparition travestie et la mort loyale de Flambeau. Si nous nous demandons pourquoi les gestes sont si « dramatiques », nous trouverons que généralement ils réussissent à cause de l'emploi peu original mais très dramatique de la pointe finale. Je n'ai besoin que d'en signaler quelques-unes : d'abord, il y a Bertrand qui apparaît chez la Princesse avec les mots : « des vers », suivis à la fin de l'acte par le « Non ! » de Mélissinde ; il y a Photine qui crie : « J'écoute ! » et ce cri, trois fois répété, nous fait penser au cri : « Terre ! » répété par les matelots dans la « Princesse Lointaine ». Cyrano achève un geste magnifique en disant : « J'ai tout dit... » ; et dans « l'Aiglon », le cri de : Vive Napoléon ! »

met en relief le désespoir dans l'atmosphère de la scène. Un coup de théâtre recherché est celui des coups de fusil : nous en avons un dans « l'Aiglon » suivi de la voix gouailleuse de Flambeau sauvé. Un coup de fusil annonce l'entrée en scène de la Faisane, aussi bien que la « sortie », et au loin, il y a la voix confiante de Chantecler ; le tout rehaussé par le piège où est attrapée la Faisane. Chantecler se révèle au loin par un « cocorico ! » imprévu mais habilement préparé. Le premier acte finit par les mots : « Je commence à l'aimer ! » et le dernier mot de la Faisane mourante est « soit », ce qui signifie le triomphe moral de Chantecler. Il faut noter la pointe assez comique à la fin du troisième acte où l'huissier annonce : « La Tortue ! ». Les « pointes » de Chantecler sont presque toujours héroïques comme suites naturelles de ses gestes : ainsi, après l'entrée des mille coqs de bataille avec leurs noms fantasques et exotiques, Chantecler se borne à dire : « Voulez-vous annoncer tout simplement : le Coq ! » ; après son dur combat il s'écrie : « Le jour se lèvera demain ! »

Sans doute, il y a dans les répliques un procédé qui rappelle l'antithèse si aimée des écrivains romantiques, et nous voyons dans toute l'œuvre de Rostand que l'idée saisissante est presque toujours fondée sur une antithèse. Il me suffira de mentionner quelques exemples: dans « Cyrano » c'est l'idée de: « Sans le savoir, elle me pleure en lui », lui si beau, Cyrano si laid; Cyrano si laid, mais d'une laideur trompeuse, car elle cache une âme généreuse. La même idée se montre dans la « Princesse Lointaine », où nous voyons Rudel faible et malade, mais brûlant d'un amour idéal, et son ami robuste et beau, mais animé d'un amour bien inférieur ; nous avons les mariniers qui meurent de faim et de fièvres, anciens bandits bercés par la poésie d'un amour lointain. Rostand aime le contraste entre le laid et le beau, la mort et la vie, mais sa préférence semble être pour le contraste entre le grand et le petit. L'Aiglon, avec sa magnifique conception de la Grande Armée, s'extasie sur les petits soldats peints, en bois ; Flambeau, qui fait du luxe dans l'obscurité devant le grand Metter-

nich, crée une vivante image de l'empereur qui va apparaître : la porte s'ouvre et l'on ne voit qu'un pauvre enfant chétif. Au bal masqué, l'Aiglon renonce à ses rêves grandioses, et dans un moment de faiblesse il s'écrie : « Don Juan de Napoléon ! » ; il voit Bombelles avec sa mère et tout de suite il fait « un sursaut corse ». La magnifique scène sur le champ de Wagram est vraiment effrayante, mais elle finit par l'apparition, inattendue quoique normale, du régiment de l'Aiglon en manœuvres. Même à sa mort, où l'effet de son insuccès est rehaussé par la présence du berceau, on entend le cri de « Vive l'Aiglon ! » qui rend la fin plus douloureuse encore. Signalons enfin le combat de Chantecler, inutile d'abord mais triomphal, après l'apparition de l'Epervier. Dans ces exemples d'emploi de l'antithèse dans les pièces, on peut voir non seulement combien c'est un développement de la pointe finale, mais aussi combien un tel emploi se rapproche du travestissement qui n'est, en effet, chez Rostand, qu'une pointe d'antithèse déguisée. Et le travestissement, n'est-il pas en quelque sorte une pose « précieuse » ?

Quant aux travestissements, il y a d'abord toute la pièce de « Cyrano » qui est fondée sur deux mensonges et n'est en elle-même qu'un grand travestissement qui exige que Cyrano se déguise en Christian. Dans la « Princesse Lointaine » on trouve que la scène la plus dramatique résulte de l'idée de Mélissinde que Bertrand est Rudel. Puis il y a cette espèce de travestissement qui surprend au moyen de l'incognito : Fanny Elssler, professeur d'histoire, en magnifique costume de bal ; l'Aiglon, en berger tyrolien ; Flambeau, en espion autrichien ; la Camérata, en Aiglon ; et la Faisane, en mâle. Enfin, il y a aussi un travestissement franchement amusant : témoin la scène où Cyrano fait semblant d'être tombé de la lune ; témoin le carrosse de Roxane ; et Flambeau « déguisé » en grognard, entouré des mille travestissements du bal masqué. C'est à cause d'un tel emploi de scènes saisissantes, de gestes, de pointes, d'antithèses et de travestissements que Rostand peut charmer les spectateurs et obtenir de ses pièces, si habilement mises en scène, un effet si

vif et si intéressant de mouvement et de vie. Mais c'est également là que Rostand force la note le plus souvent ; ses effets sont souvent des plus factices ; ses pointes sont parfois d'un mélodramatique choquant. Mais il faut ajouter quelque chose encore : l'emploi de la couleur locale, y compris le détail pittoresque ou technique.

On sent, par toute la « Princesse Lointaine », une délicate nuance d'archaïsme et de légende qui provient de quelques petits détails. Parmi les figures il y a les mariniers, « anciens bandits », et les pélerins ; parmi les mots il y a une foule de mots archaïques avec tous les mots techniques qui décrivent le « nef » de Rudel. En voici quelques-uns: « ménestrel, péages, nacelle, l'écuyer-tranchant, meschef, chercher noise, boulines, l'aiguière », etc. Dans la « Samaritaine » il y a, bien entendu, les détails véridiques de l'histoire, mais ce qui donne l'atmosphère de Palestine, c'est l'emploi de mots propres comme En-Gaddi, Schéol, Job, Jacob, Zézoub, Garazim, Elohim, Soukkoth-Bénoth, Tharthaq, Ha-Schaab, Bâlam-ben-Béor, etc... Dans « Cyrano », ainsi que dans « Chantecler », nous nous trouvons dans une atmosphère tout à fait précieuse, et ce qui donne une vive impression de l'esprit de l'époque, c'est la mention ça et là de grands noms tels que Molière, Corneille, l'Académie, le Cardinal, Gassendi, d'Artagnan, etc..... dans « Cyrano » ; Henri Heine, Lamartine, Chénier, Werther, Victor Hugo, Chateaubriand, Schubert, Mozart, Strauss, Beethoven, etc., dans « l'Aiglon ». Notez aussi tous les mots littéraires et modernes de « Chantecler » : « leucocytes, patte rose, Scoth Grey, five o'clock, snobs, les Rastas, l'acétylène, incandescent, faire un footing, une capilotade, modern-style, garden-potager-party, quel smoking !, autochtone, révolutipenne, cock-a-doodle-doo, la smala, folk-lore, mon tub, siphoïde en fer galvanisé, aristo, démocsoc, et des cocardement oisifs et pateaugeards ». Ces mots créent pour nous l'atmosphère d'une époque. Quelquefois Rostand se sert d'un incident fondé sur l'histoire, témoin celui où l'Empereur reçoit une fois par an ses sujets, dans « l'Aiglon ») pour rehausser, non pas l'effet historique, mais plutôt la nuance senti-

mentale. Enfin, ce qui donne à ses pièces l'impression la plus forte du pittoresque sentimental et lyrique, c'est l'emploi des chansons populaires. Nous les entendons chanter dans « Cyrano » sur le champ de bataille ; dans « l'Aiglon », lorsque le héros meurt comme un pauvre enfant ; et n'avons-nous pas entendu crier dans la « Princesse Lointaine » : « Il faut un poète encor plus qu'un pilote ! » ? Pourquoi ? Parce que la Nostalgie est « un mal plus noble que la faim ! ...pas physique : moral ! » Telle est la valeur de ces chansons : c'est la poésie qui travaille pour le ciel ; et surtout la poésie du foyer.

J'ai déjà insisté sur le lyrisme de Rostand dans sa conception de l'art et dans son choix des lieux, des époques et des caractères; nous avons signalé le lyrisme romantique de son choix de moyens dramatiques ; il faut maintenant regarder, en passant, le lyrisme dans les cadres, qui ont une poésie à eux. Le lyrisme chez Rostand est plus qu'un sentiment qui se répand dans la pièce elle-même, car on le sent dans l'idée générale de la pièce par le rythme. Il y a de la jeunesse dans les « Romanesques », de l'épique dans la « Princesse Lointaine », de la religiosité dans la « Samaritaine », de la vie cavalière et glorieuse dans « Cyrano », du lyrisme sentimental dans « l'Aiglon », et de la détermination dans « Chantecler ». Rostand semble envisager l'intrigue comme une image rythmique, aussi trouve-t-on des détails minutieux dans le décor, souvent très poétique — (dans « Chantecler », ils prennent la forme de petits sonnets charmants), — ou dans les instructions scéniques (« Une plaine. Une plaine immense. La plaine de Wagram » ; « Le petit chapeau devient excessivement noir » ; « un geste blanc de statue » ; « une immobilité terrible » ; « on sent que l'Aiglon traîne des ailes meurtries » ; « après le siècle d'une seconde » ; en enfin la description du vallon

« Qu'on ne trouve qu'en France, avec cette rivière,
Et ce je ne sais quoi de noble et d'achevé
.....On croira voir fumer la pipe de Corot »).

Les cadres sont souvent fantaisistes (« Des costumes clairs, des rimes légères... »). Enfin, le lyrisme se fait sentir dans les tirades éloquentes, les ballades, les récits héroïques, une villanelle et même des recettes. Voyez la chanson à la Princesse Lointaine et le récit du voyage ; les paraboles et la chanson d'amour dans la « Samaritaine » ; les deux ballades, la recette de Ragueneau et la scène du balcon dans « Cyrano » ; la tirade prononcée devant le petit chapeau, les vers de Lamartine, et le morceau orchestral de Wagram dans « l'Aiglon » ; l'hymne au Soleil et au Travail, toute l'éloquence de Chantecler, la symphonie dans la Forêt avec les chœurs invisibles des abeilles, des guêpes et des cigales, et la villanelle entre le Rossignol et les Crapauds. De même il y a quantité de petits poèmes d'un lyrisme délicat tels que ceux qui commencent par : « Ce léger ninon..... », « Tu vois cette eau..... », « Mon prisonnier-mais », « Et nous..... », « Régner..... », et le beau morceau : « Ah ! Paris fuit..... ». C'est dans de tels morceaux que l'on saisit le mieux le pouvoir lyrique de Rostand, non seulement en eux-mêmes, mais aussi comme parties de l'ensemble poétique.

Comment se fait-il que Rostand semble envisager ses pièces comme des images rythmiques ? C'est parce que toutes les idées de Rostand se présentent sous une forme concrète. Toute idée, tout sentiment, toute action s'expriment par quelque chose de réel, et généralement par quelque chose de théâtral, par un geste. Voilà, en somme, ce qui donne aux pièces leur intérêt dramatique et qui, en effet, provient du style de Rostand. Ce style que nous allons maintenant examiner, est justement ce que donne à ses pièces la distinction ; ce qui rendra classique, au meilleur sens du mot, l'œuvre de Rostand. C'est un style d'images : images de mouvement héroïque, de choses poétiques et romanesques, de couleur, de sons, de musique souvent précieuse, même de parfums.

D'abord, regardons quelques-unes de ses images purement descriptives. Celle-ci,

« *Heureuse de tenir dans ses bras un Oreste*
Dont le Pylade meurt, qui le sait, — et qui reste ! »
[Princ. Loint. III. 6.]

est peut-être la plus frappante, mais il y en a une foule d'autres :

« *Ma vie a le désordre amusant d'un poème* » ;
[Chant. I. 6.]
(Briffaut) « *Avec son air de vieil Anglais très comme il faut* » ;
[Chant. I. 5.]
« *Les autres (poules) n'ont plus l'air que d'être en camisole* ». [Chant. I. 7].

Il y a aussi le geste de Cyrano où il dit :

« *Je ne sortirais pas avec, par négligence,*
Un affront pas très bien lavé, la conscience
Jaune encor de sommeil dans le coin de son œil ».
[Cyrano I. 4.]

et c'est le même Cyrano qui dit :

« *Grâce à vous, une robe a passé dans ma vie* ».
[Cyrano V. 6.]

Il y a Christian qui a « les cheveux d'un héros de d'Urfé », et l'Aiglon : « Moi, qui ne suis qu'un souvenir dans un fantôme ». Metternich, « avec son sourire d'évêque », « qui ouvre son esprit comme une bonbonnière », demande à l'Aiglon de regarder dans le miroir « la pâleur du roi dans son cercueil de verre », « cette moue orgueilleuse et rouge de poupée ». Puis, il y a cette description :

« *Comment le trouvez-vous, avec son petit air*
De Chérubin qui lit en cachette Werther ».
[L'Aiglon I. 8.]

et la description de Bertrand, faite par lui-même :

« ..... *Un poète*
Instable, une eau fuyante où l'heure se reflète ».
[Princ. Loint. III. 7.]

Rappelons-nous aussi la « Princesse Lointaine » qui s'écrie :

« *Eternelle assoiffée, affamée immortelle,*
Le pain, où donc est-il ? La source, où donc est-elle »
[Princ. Loint. III. 7.]

et la révélation :

« *En croyant à des fleurs souvent on les fait naître* ».
[Princ. Loint. IV. 2.]

et

« *Ce grand printemps qu'est l'oubli de soi-même* ».
[Princ. Loint. IV. 2.]

Même la philosophie s'exprime en images : considérons seulement ces mots de Rudel :

« *Je dis que ceux qui sont heureux*
Ont tous cette fenêtre ouverte derrière eux ».
[Princ. Loint. III. 7.]

Voilà bien des images bien frappantes par leur réalité. Ecoutons maintenant quelques images d'action :

« *Sonner des vérités comme des éperons !* » [Cyrano I. 4.]
« *Il me faut des géants !* » [Cyrano I. 6.]
« *Partir c'est abdiquer mon âme !* » [L'Aiglon V. 2.]
« *Elève-moi, tout blanc, Wagram, dans tes mains rouges !* »
[L'Aiglon V. 5.]
« *Je suis Wagram vivant qui se promène !* »
[L'Aiglon III. 3.]

« *Comme un cristal brisé par un écho de bronze* ».
[L'Aiglon VI. 3.]

Il est fort visible que Rostand pensait non seulement en images concrètes d'états d'âme et d'actions, mais aussi en couleurs et en musique, car toute impression des sens est transportée par lui sur la scène avec un succès éblouissant. Evidemment, il aimait — et quelquefois il aimait trop — la couleur, surtout le blanc, le blond, le rouge et le bleu ; mais avant de signaler quelques détails, je voudrais faire mention de son emploi des couleurs du ciel. Il y a d'abord l'enlèvement au clair de lune ; la Princesse Lointaine » commence dans « l'ombre grise et transparente » de la « nuit finissante », et s'achève devant un beau coucher du soleil avec des fleurs et de la musique. La « Samaritaine » commence par une « belle obscurité transparente », avec « toutes les étoiles ». Le premier acte de Cyrano finit devant « un coin du vieux Paris pittoresque et lunaire » ; le balcon du troisième acte est baigné d'obscurité ; le champ de bataille se montre dans un jour qui va se lever : « jaune Orient » ; au dernier acte c'est l'automne, « toute la frondaison est rousse », et le jour baisse jusqu'à la fin de la pièce qui se passe dans la nuit. Examinons aussi l'atmosphère scénique de « l'Aiglon », cette pièce qui suggère tant d'images sentimentales : au premier acte, l'Aiglon admire un beau crépuscule ; à mesure que s'avance l'action du troisième acte, le ciel, derrière la Gloriette, devient violet et rouge, les étoiles se mettent à s'allumer, « puis plus rien. La nuit est venue tout à fait. Le parc est profondément bleu, le clair de lune s'est arrêté sur le balcon ». A la fin, l'Aiglon tourne dans l'ombre et tombe, lamentable blancheur ». Au quatrième acte « on n'a pas abimé le clair de lune » du bal masqué et les lampions sont « rares et d'un vert discret de ver luisant ». Le cinquième acte sur la plaine de Wagram se passe sous les étoiles et finit en plein soleil sous un ciel « qui a l'air d'une Grande Armée », où « les nuages sont pleins de pourpres et d'éclairs », et la pièce s'achève dans une salle sombre éclairée par des cierges. « Chantecler »,

bien entendu, nous fait voir le lever du soleil et la nuit des Nocturnes : le premier acte se termine à la nuit tombante ; le deuxième commence pendant la nuit et nous voyons un lever de soleil magnifiquement coloré. Le quatrième acte a pour titre « La Nuit du Rossignol » et nous assistons encore à un lever du soleil : cette fois sans le cocorico de Chantecler. Cet emploi de la couleur sert à donner à l'impression poétique de l'ensemble une certaine qualité de fond. Rostand conçoit ses figures, ses actions, même ses pensées en couleur aussi. Je me contenterai de faire mention seulement de quelques exemples de tous genres :

« *L'Ame du Christ, cette grande âme blanche* »
[Samarit. II. 3.]

« *Ses gestes font des ombres blanches sur les âmes !* »
[Samarit. II. 3.]

« ..... *Comme une plume de colombe.*
Qui, blanche, comme l'oiseau se penche sur du lait,
D'une blancheur dans l'autre tombe ». [Samarit. II. 3.]

« *Il fera nuit après la blancheur de son geste !* » [Sam. III. 2.]

« *Blanche comme un espoir de pardon* » ; [Princ. Loint. III.7.]

« ..... *Que trois blancheurs diminuées.*
Trois grandes barbes voltigeant,
Puis trois petits flocons d'argent
Qui fondront comme trois buées !..... » ; [Samarit. I. 1.]

« *Doúze robes suivaient la robe blanche !* » [Samarit. II. 4.]

(La Ville) « ..... *Blanche, elle coule toute*
Par le trou noir que fait la porte à haute voûte ! »....
[Samarit. III. 1.]

« *Un amour si royal que le nôtre et si blanc* » ;
[Princ. Loint. IV. 2.]

« .....*Blanc comme une hostie* ». [L'Aiglon V. 5.]

Puis nous avons : « Ce rendez-vous blanc », et la voile blanche de la « Princesse Lointaine ». Voici des exemples de la couleur blonde :

« *Et devant un beau soir je sens avec effroi,*
Quelque chose de blond qui s'attendrit en moi » ;
[L'Aiglon I. 13.]
« *.....la manne..... blonde et friande* » ; [Samar. I. 4.]
« *..... Ses cheveux ont la couleur blonde ;*
On croit voir l'arc-en-ciel qui rassure le monde
Dans chacun de ses beaux sourcils » ; [Samarit. II. 3.]
« *Le joli charpentier à la tête blonde* », [Samarit. II. 4.]

et enfin dans « Cyrano » les feuilles du couvent sont « d'un blond vénitien ».

Quelquefois Rostand se sert de deux couleurs :

« *De Bonaparte blond, ma chère, et d'Hamlet blanc* » ;
[L'Aiglon IV. 2.]
« *Des pleurs blonds de ruche* », « *...des pleurs blancs de lys broyés* » ; [Samarit. III. 3.]
« *Barbe blanche dans la nuit brune* » ; [Samarit. I. 1.]
« *Je serais le reflet blond d'un héros brun* » ; [L'Aiglon IV. 4.]
« *Pour que sur le fond noir de ce sombre décor,*
Mon uniforme blanc ressorte mieux encor ! » [L'Aiglon II. 4.]

Le bleu suggère quelque chose de léger et de poétique :
« *Je lis, et l'ombre d'une feuille de figuier,*
— Large et tremblante main sur le livre qui passe, —
Souligne d'un doigt bleu quelque beau vers d'Horace » ;
[Samarit. II. 4.]
« *La berge en fleur des lacs, le versant bleu des monts* »,
[Samarit. III. 2.]

et il faut ajouter « le bleu des nuits » et le « jardin bleu » des Romanesques. Ailleurs, nous trouvons la « tristesse grise », et, dans la « Princesse Lointaine », les lys blancs et les roses rouges, « chaudes roses rouges », et enfin : « du matin rose au couchant roux ».

Rostand, homme de théâtre, se servait de tous les effets de la mise en scène, et comme fond pour l'action, il ajoutait le geste en forme de tableau, la couleur en qualité d'éveilleur de sens, et enfin la musique comme accompagnement poétique.

J'ai déjà signalé son amour de la musique (et presque tous les héros sont musiciens), maintenant, je voudrais examiner comment il se sert de la musique et du son dans le langage de ses pièces. D'abord, il y a la musique et le son dans des images descriptives, puis il y a la musique de ses vers, et enfin il y a cet emploi du son dont l'effet est amusant, c'est-à-dire le choc des mots. Parmi les images respectives, j'ai choisi celles-ci :

« *Ces vieux airs du pays, au doux rythme obsesseur,*
Dont chaque note est comme une petite sœur » ; [Cyrano IV. 3.]
« *Sa voix, où l'on entend un tumulte de sources,*
Se boit comme une eau fraîche après de longues courses » :
« *Ses attitudes sont des fleurs,*
Ses intonations des sources » ; [Princ. Loint. I. 3.]
« *Tu sais bien que ta voix me pénètre* ». [Princ. Loint. III. 7.]

Il faut en rapprocher le « cri vermeil », le « chant rouge » de Chantecler, le « chant bleu » du Rossignol, et la « voix chaude » de Bertrand. Le Pivert dit, en réponse à la question : « Dit-on « Je coqueline », ou bien « Je coquerique » ? »

« *Ah ! ...« line » est tendre et « rique » est plus lyrique* ».
[Chant. V. 2.]

Cette valeur des sons est bien recherchée, et sert à donner à chaque pièce cette atmosphère particulière dont j'ai fait mention plus haut :

« *Un patois cristallin fait d'onomatopées* » ; [Chant. IV. 2.]
« *La Clarté .....pas ce mot de consonance ingrate.*
Ce mot qui fait un bruit d'allumette qu'on gratte ! »
[Chant: II. I.]

On trouve cette insistance sur les sons des mots et des rythmes dans toutes les pièces : je me contenterai de citer un exemple de l'allitération des chœurs dans la Forêt :

« ..... *Dieu des petits oiseaux !.....*
Qui pour nous alléger mis de l'air dans nos os,
Et pour nous embellir, mis du ciel sur nos plumes,
Merci de ce beau jour, de la source où nous bûmes,
Des grains qu'ont épluchés nos becs minutieux,
De nous avoir donné d'excellents petits yeux
Qui voient les ennemis invisibles des hommes »... [Chant. IV I.]
« *Et vous, François, grand saint, bénisseur de nos ailes* »...
[Chant. IV. I.]

Cette prière est vraiment magnifique, mais Rostand emploie souvent l'assonance pour produire un effet amusant, et sans doute l'humour de Rostand est essentiellement une humour de mots. En voici quelques exemples pris çà et là :

« *Joyeux joyaux — oiseux oiseaux* »; [Chant. III. 4.]

« Clarté-Latine ; réveil-latin ; vieux œufs ! Gymkhanard ; animalitarisme ; Matousalem ; le chantre de M. Poirier ; ce prends-tou-lute ; depuis la langue d'oc jusqu'à la langue toc ; été de Saint-Lamartine ; l'éclat c'est moi ; Prince des Gales ; le chevalier d'E — on ! ; Fichez le Kant ; Séraphin, c'est la fin ! Flambé, Flambeau ! Bonsoir ! ; tout chemin mène au Roi de Rome ; chevaliers de ce champignon — Table-Ronde ». C'est un humour de calembours et de jeux de mots, quelquefois c'est un humour d'incongruité de mots ou de mots techniques. Evidemment ses rimes seront fort riches. Mais avant de regarder ses rimes, je voudrais achever cette petite étude sur les images de Rostand en signalant une dernière espèce d'images. Nous avons vu des images de mouvements, de choses, de couleurs, et de sons, qui sont en quelque sorte spécialisées : il nous faut enfin faire mention de quelques images qui

expriment des sentiments généraux, ou des impressions, images qui chatouillent les sens en général. Insistons d'abord sur les parfums :

« — Elle qui m'était bonne à ce même moment —
Que je me serais cru leurré d'un songe presque,
Si, dans l'air, une odeur langoureuse et moresque,
Témoignage léger par vos voiles laissé,
Pareille à cette odeur qui, lorsque avait passé
Cléopâtre, devait longtemps embaumer Tarse,
N'eût encore flotté, subtilement éparse ! » [Princ. Loint. III. 3.]
« Le soir bleu..... où l'heure se parfume », [Cyrano. I. 5.]
« Le passé m'encouragea de son parfum ». [Cyrano. II. 6.]

Puis il y a certaines images d'un sentiment général :

« ..... Je sens tout petit, perdu dans l'arbre noir,
Que je vais devenir l'immense cœur du soir ! » [Chant. IV. 6.]
Je dois, malgré tant d'ombres et tant de lendemains,
Avoir au bout des doigts un peu d'étoile encore... »
[L'Aiglon II. 9.]
« Un bois de légende allemande », [Chant. IV. 4.]
« Oh ! brûlante fraîcheur de ce bras inconnu
De ce bras fin, de ce bras nu. [Princ. Loint. II. 7.]
« J'ai renié la pâle fleur des songeries
Pour la fleur amoureuse ». [Princ. Loint. III. 7.]
« Tes cheveux de miel et tes lèvres de miel »
[Princ. Loint. III. 7.]

En somme, il faut avouer que le génie de Rostand se manifeste surtout dans la mise en scène. Nous venons de considérer la partie la plus frappante de son génie, — c'est-à-dire son style d'images où il se sert de tous les aspects physiques de la scène jusqu'au parfum et au goût. Voilà ce qui donne à ses scènes un ensemble si complet et ce qui produit chez les spectateurs un effet si plein

de sensibilité et d'émotion ; ce qui donne, en effet, à ses pièces la vertu d'une prière. Mais cette atmosphère de sensibilité n'est qu'un aspect du véritable génie de Rostand. J'ai déjà dit qu'il était, avant tout, homme de théâtre : je veux maintenant expliquer la seconde grande partie de son génie, c'est-à-dire, son vers de théâtre.

Nous avons déjà discuté le mouvement et l'action dans les pièces; maintenant il faut examiner le mouvement dans les vers, car le rythme des vers de Rostand est aussi varié que celui des pièces. J'ai déjà signalé que Rostand se sert de tout pour produire l'effet général qu'il désire : il en est de même avec ses vers. On trouve, (et j'ai déjà cité assez pour le faire voir), des rythmes de jeunesse, d'émotion, d'action, de lyrisme, etc... Rostand emploie tout : hiatus, onomatopées, vers qui chantent, syllabes interjectives et tours de force littéraires qui souvent débordent jusqu'à devenir tout à fait arythmiques, prosaïques même, et un de ses vers consiste en deux seuls mots :

« *Kaléidoscopiquement cosmopolite !* » [Chant. III. 3.]

mais toujours c'est un vers qui marche :

« *Oh ! ne vous frappez pas, puisque je me suis tue !* »
[Princ. Loint. III. 7.]

« *Vous !... Mais alors !... Vous, la Princesse ... A la malheure !*
Et moi !... Grand Dieu !... Courons, car l'heure passe, l'heure
Passe !... » [Princ. Loint. II. 7.]

« *Non ! non ! ce n'est pas moi ! pas moi !* » [L'Aiglon III. 10.]

« ..... *Quoi ! Dans le camp ? — Il y entre !*
— Il a l'air de venir de chez l'ennemi ! — Diantre !
Tirez ! — Non ! Le cocher a crié ! — Crié quoi ?
Il a crié : service du Roi !..... » [Cyrano. IV. 4.]

Puis nous sentons le rythme merveilleux des foules, — dans le théâtre, dans la rôtisserie, sur le champ de bataille, surtout dans

la ville de Sichem où l'éloquence rythmée de Photine lutte contre le rythme hostile de la foule. Ensuite, il y a le rythme cavalier de la description de Cyrano :

« Feutre à panache triple et pourpoint à six basques,
Cape, que par derrière, avec pompe, l'estoc
Lève, comme une queue insolente de coq..... » [Cyrano. I. 2.]

Enfin, il y a le rythme endormeur de la Forêt, endroit « cherché par tous les cœurs déçus », les chœurs, le Rossignol et toute cette vie poétique. Le rythme de Rostand est sans limites, c'est un rythme qui marche, c'est en un mot le rythme idéal du théâtre. Rostand envisage ses pièces justement comme il les met en scène, c'est-à-dire, comme des images rythmiques avec tous les accessoires qui font appel aux sens mêmes de l'auditoire.

J'ai dit qu'il se sert de tout pour ses effets : il en est de même pour les mots. On en trouve de tous genres : mots rares ou archaïques, étrangers et francisés, forgés et techniques ; on trouve du patois, de l'argot, de simples lettres de l'alphabet et une foule de noms propres. En voici quelques-uns : « des êtres sublunaires ; quel aspect hétéroclite ; le bistouri ; le fatal cartilage ; fébricité ; ma bouffarde ; je suis pincé ; ô moun païs ; sa roulière ; sa witchoura ; fleurdelisé ; très Mille-et-une-Nuits ; très moineau-parisien ; très Burne-Jones ; etc. ». Mais je voudrais faire mention, en passant, de son emploi des noms propres ::

« Voici Bondu, Boissat et Cureau de la Chambre :
Porchères, Colomby, Bourgeys, Bourdon, Arbaud ».....
[Cyrano. I. 1.]

« Cinq Red Game à Cambridge et dix à Bruges ».
[Chant. III. 5.]

« Baron de Casterac de Cahuzac. — Vidame
De Malgouyre Estressac Lésbas d'Escarabiot —
Chevalier d'Antignac - Juzet. — Baron Hillot
De Blagnac - Salécham de Castel - Crabioules..... »
[Cyrano. IV. 6.]

On peut se rendre compte comment Rostand se laisse aller plus d'une fois à des tirades d'une verve étourdissante : sur les différentes espèces d'enlèvement ; avec le « non-prisonnier-mais » et l'éloquence grognarde de Flambeau ; etc... L'éloquence de Rostand est merveilleuse lorsqu'il l'enferme dans des limites ordinaires : mais les grandes tirades souvent gâtent la pièce. Au contraire, lorque Rostand se met à faire jurer ses personnages, il est vraiment admirable :

« *Maraud, faquin, butor de pied plat ridicule !* »

[Cyrano. I. 4.]

« *Ah ! songe-creux ! idéologue ! barguigneur !* »

[L'Aiglon. V. 4.]

Ainsi artiste en mots, artiste qui a un sens très vivant du rythme, de la couleur et de la musique, il l'est aussi dans ses rimes. C'est la sonorité de la rime riche, colorée, mouvementée, imagée qui le séduit, et ici comme partout il se sert de tout, mais sans franchir cependant les bornes traditionnelles. En voici quelques exemples : Burnes-Jones-jaunes ; liste-Pyroboliste ; Smaragdins-jardins ; quatorze-juillettistes-améthystes ; calcanéum-le Barnum ; l'essai-les c ; cep-P ; Y-bec ; lever-V ; Sainte-Hélène-Simple, l'N ; le Phénix-quel grand x ; colère-Rrrr ! ; King Charles-tu parles ; select-infect ; Io-proprio ; la smala-chez la ; patatras-les « ultras » ; interpolé-Napolé ; Grazalcowich-sandwich ; zinc-Henri cinq ; Noé-E vohé ; scias-acacias ; échoppe-hysope ; Diavolo-à vau-l'eau ; etc...

En conclusion, nous voyons que ces deux grandes parties du génie de Rostand, c'est-à-dire ses images riches et rythmiques et son style mouvementé, se rencontrent pour donner un metteur en scène de génie. Si l'originalité dans sa conception des intrigues n'est pas très profonde ; si la psychologie est assez large et vague ; l'ensemble poétique de son style d'images et de son vers de théâtre

eux-mêmes le rendront classique, et après notre petite étude de son style nous pouvons demeurer d'accord, (exception faite de certaines réserves que je vais discuter dans la conclusion) — avec M. Haugmard (1) qui dit : « Poète, oui ; mais écrivain, non pas. Il est une aventure prodigieuse, une réussite momentanée, un « cas » unique ».

Enfin, qu'est-ce qui a le plus influé sur le style de Rostand ? (2). Sans aucun doute Rostand est, avant tout, un poète romantique parce qu'il construit ses pièces d'une manière synthétique, bâtissant sur une base d'émotion personnelle, se servant de toute chose reçue ou inventée, pour produire un large et poignant effet de sensibilité motrice. Çà et là, nous entrevoyons le héros romantique de Chateaubriand, de Vigny et de Hugo, — même avec le « brouillard fatal » de l'Aiglon, — ; nous rencontrons tous les vieux trucs du théâtre romantique : le coup de théâtre, l'antithèse, l'incognito, le bariolage de costumes historiques, etc..., mais en dépit de tout cela, il y a quelque chos de plus dans Rostand qui n'est pas de cette école : je veux dire la préciosité. La préciosité, bien entendu, est de deux espèces : il y a la préciosité sincère et artistique et il y a la préciosité ridicule, et nous les trouvons toutes deux dans l'œuvre de Rostand. La dernière est admirablement représentée dans les « Romanesques », dans « Cyrano » et dans « Chantecler », et quelquefois nous la voyons dans les parties sérieuses de son œuvre, mais nous voyons la préciosité sincère partout. C'est une préciosité d'images frappantes :

« *L'Aigle rapetissé en épingle à cravate !* » [L'Aiglon IV. 4.]
« *La lettre qui dit « Non ! » au temps !* » [L'Aiglon. I. 13.]
« *La Vie..... Et c'est pourquoi mon panache est en chair* ».

C'est une préciosité d'images dramatiques, et donc ce n'est pas la préciosité du XVII^e^ siècle. C'est une préciosité qui provient du

(1) Op. cit., p. 44.
(2) Voir le chapitre II de M. Haraszti, op. cit.

tempérament méridional de Rostand, modifiée par son goût naturel pour le théâtre. La préciosité littéraire du XVII[e] siècle est une poésie légère, cérébrale, d'une beauté de porcelaine, avec une fierté de besogne bellement accomplie. Il en est de même pour celle de Rostand, mais avec une grande différence. Dans la poésie précieuse de Rostand, l'accent d'intérêt tombe non pas sur le beau, ni sur l'idée, mais sur l'action. Le poète en Rostand s'exprime par une poésie précieuse, mais c'est en premier lieu un homme qui va faire quelque chose de beau, de poétique même, mais en dehors de sa poésie de circonstance. Ce principe se trouve dans toute la poésie précieuse de Rostand : c'est une poésie de circonstance, mais la circonstance n'est pas la chose centrale. La préciosité de Rostand est un goût, un moyen d'exprimer les choses importantes ; mais l'unité centrale de ses pièces, c'est l'unité de l'action. Voilà ce qui change le style, même le vocabulaire de Rostand, de manière que son style ne soit ni précieux ni franchement romantique. J'ai dit que le héros est un homme qui va faire quelque chose de beau : c'est un héros qui admire le beau. Cyrano admire les feuilles tombant avec « la grâce d'un vol » ; Jésus admire le bras courbé de la Samaritaine ; Rudel est consolé d'une morte devant un beau coucher du Soleil. C'est alors un goût parnassien, un goût pour le détail artistique de l'exécution ? Et les Symbolistes, ont-ils influé sur le goût pour le symbolisme qui est si manifeste dans l'œuvre de Rostand ? J'ai déjà tenté de trouver quelques influences dans la pensée de Rostand, mais il est beaucoup plus difficile d'en trouver dans le style. La raison est que Bertrand est provençal mais il est homme de théâtre ; c'est un artiste en lettres mais c'est un prédicateur d'idées ; c'est un troubadour précieux mais c'est en même temps un dramaturge épique. Il est donc facile de voir dans presque tout grand artiste un rayon de ce qui aurait pu influencer le génie de Rostand : il y a la largeur lyrique et imaginative de Shakespeare ; il y a les comédies de Corneille, espèce de comédie héroïque ; il y a l'impétuosité (mais non pas la psychologie) de l'amour-passion chez Racine ; il y a l'esprit et la verve amusante de Regnard ; il y a les délicatesses

raffinées du marivaudage : il y a les coups de théâtre et les intrigues de Beaumarchais ; il y a la fantaisie flâneuse de Banville ; il y a le « Passant » de Coppée ; l'exaltation de la jeunesse, l'imagination et la sensibilité de tirades lyriques qui font penser aux comédies de Musset ; mais indubitablement Rostand, comme il avouait lui-même, est de la suite de Hugo.

D'abord, il se sert du genre dramatique inauguré par Hugo, genre de mélodrame populaire ; puis dans le maniement d'un sujet historique comme l'Aiglon, on peut voir (surtout au bal masqué), l'influence çà et là de « Hernani » dans la conception et l'exécution du sujet. Comme chez Hugo les actes sont considérés comme des tableaux, et dans les pièces, les situations trop calculées, les pointes finales, les coups de théâtre, et surtout le culte de l'antithèse révèlent le disciple de Hugo. Le héros lui-même est du type cher à Hugo plutôt qu'à Chateaubriand ou à Vigny, et, bien entendu, le goût des images frappantes nous fait penser à Hugo. Mais somme toute, les influences finissent ici. La seconde moitié du XIXe siècle semble étrangère à Rostand (sauf peut-être quelques dramaturges du « Théâtre des Poètes ») (1), et, comme je l'ai déjà montré dans la Préface, l'œuvre de Rostand se présente comme un « repos naïf des pièces amères » de son époque, comme un éveil poétique de toutes les traditions chéries et populaires de la France, comme une réaction contre la comédie rosse et « tous les « —ismes » venus de l'étranger ».

L'œuvre de Rostand fait appel à quelque chose non seulement de français mais d'humain, où l'influence provient non pas des idées, ni des sentiments, ni des actions, mais de l'ensemble poétique de l'atmosphère générale, car c'est la poésie toute pure d'une personnalité virile. Dans l'œuvre de Rostand on trouve la tragédie pathétique, ironique et souvent mélodramatique ; on trouve la comédie spirituelle, amusante, bouffonne et souvent de l'opéra-comique ; mais on y trouve surtout ce qui sied si admirablement à son œuvre, la comédie héroïque. Il y a aussi le romanesque

(1) Voir l'ouvrage d'Ernest-Charles.

souvent précieux de la jeunesse, mais toujours baigné du soleil brillant, chaud et familier de la vieille Gaule ; et en même temps on y trouve toujours et surtout, cette impulsion vers l'action heroïque et généreuse qui fait appel à tout cœur lassé et déçu. C'est une œuvre très ample dans sa conception ; tantôt classique dans la grandeur objective des sentiments, tantôt délicieuse dans la familiarité de son langage, mais toujours d'une sincérité qui gagnera le respect de tout le monde. C'est une œuvre qui suggère tout ce qui est cher à l'âme française, jusqu'au symbolisme de la pièce à thèse. Dans toute l'atmosphère de l'œuvre de Rostand, se répand un grand et pur air de chasteté et de bienveillance, air qui, en dépit de tous les défauts de composition, de style et de pensée, a contribué plus que tout à faire ce dont la France avait grand besoin à cette heure, car, selon l'expression de M. Gaston Rageot : « C'est lui qui a armé les bras de ceux dont les cœurs ont offert à la France le sacrifice qui nous a sauvés » (1).

(1) « Conférencia », 15 sept. 1922.

« Il faut un théâtre poétique et même héroïque », disait Rostand (1), car « les personnages de théâtre sont les correspondants chargés de nous faire sortir de cet éternel collège qu'est la Vie, — sortir pour nous donner le courage de rentrer ! — et ...celui qui nous fait encore le mieux sortir, c'est un héros ! ». Nous avons déjà vu que Rostand voulait « réhabiliter la passion », que « celui qui voit son rêve mort doit mourir tout de suite, ou se dresser plus fort », parce que le rêve, c'est la vie du héros, et l'amour, c'est la force motrice qui apporte, par sa chaleur et sa joie, la réalité poétique et enthousiaste à la vie, car « il n'est de grand amour qu'à l'ombre d'un grand rêve ! ». Dans la Préface, j'ai essayé d'évoquer, d'une manière générale, l'esprit de l'époque où apparut l'œuvre dramatique d'Edmond Rostand ; j'ai cité quelques mots enthousiastes de Faguet et j'ai posé la question : Rostand fut-il le nouveau poète d'un nouveau génie qui ouvrait les portes d'un nouveau siècle ? L'œuvre de Rostand parut assez longtemps après la grande époque romantique qui avait eu pour chef d'école, Victor Hugo ; il donna son œuvre à un monde un peu ennuyé et en quelque sorte déçu, qui était en train de se détourner du naturalisme aussi bien que de l'art parnassien, peut-être vers un symbolisme « impressionniste », mais qui ne savait pas bien, à ce moment, où se fixer. Nous avons vu dans les différents chapitres de cette étude, que, loin de se servir du romanesque poétique comme d'un ornement littéraire, Rostand voulut donner à son siècle une « leçon » de « philosophie » du romanesque, et qu'il donna un mélange de tout ce qu'il y a de grand dans la tradition littéraire et populaire de la France: lyrisme, morale, beauté, grâce, tout cela mis en scène avec un ensemble d'effets physiques qui voulait avoir « la vertu d'une prière ». Je n'oublie pas qu'il força

(1) Voir son Discours de Réception à l'Académie Française.

la note assez souvent ; nous avons vu qu'il avait parfois trop de verve méridionale, un goût trop vif pour le geste théâtral, mais somme toute — et voici la première influence de son œuvre, — il est possible qu'il voulut créer, d'abord à son insu peut-être, et derrière tout son bariolage de décor et de langage, une légende pour la jeunesse de la France. Incertain d'abord, un peu flottant peut-être dans son premier dessein, il a achevé son œuvre avec « Chantecler », où il a rappelé la France, non seulement à l'idée de « ce grand printemps qu'est l'oubli de soi-même », mais à la joie du sacrifice. C'est une œuvre créée trait par trait, d'abord avec « Cyrano », tableau vivant de l'ancienne France héroïque, et ensuite avec « l'Aiglon », histoire de la France en travail. Et quel fut l'effet de toute cette œuvre si joyeuse et si sérieuse ? Est-ce que l'impression de M. Faguet fut universelle ? Il faut y répondre par un oui et un non. M. Faguet, lui-même, écrivit (1) : « L'Aiglon, drame en six actes et trente monologues, m'a surtout furieusement ennuyé » tandis que M. Gustave Larroumet constatait (2) qu'il « vaut plus et mieux que « Cyrano de Bergerac », auquel il fut préféré et sacrifié ». Puis il y a la pièce de « Chantecler » de laquelle M. Jean Héritier estimait (3) : « Puisse-t-elle n'être qu'un accident déplorable et non la preuve décisive de la décadence, que l'on craignait, de M. Edmond Rostand », tandis que, selon M. Doumic (4) : « Chantecler » est un très beau poème lyrique. Dans aucune de ses œuvres précédentes, M. Rostand ne s'était montré aussi exclusivement poète... On ne saurait trop lui en faire honneur ». Qu'est-ce donc qu'il faut dire maintenant, de l'œuvre de Rostand, dix ans après sa mort ?

Nous avons déjà vu que Rostand, d'après M. Doumic (5), résume « la tradition de trois siècles de culture latine » ; qu'il incarne, selon Lemaître (6), « la fantaisie comique et la grâce morale de

(1) Voir le « Journal des Débats » du 19 mars 1900.
(2) Voir le « Temps » du 21 octobre 1901.
(3) Voir « Une Critique de Chantecler », p. 35.
(4) Voir la « Revue des Deux-Mondes » du 15 février 1910.
(5) Cité par Haraszti, op. cit., p. 232.
(6) *Ibid.*

trois siècles », mais enfin et surtout l'effet capital de son œuvre se montre admirablement dans les mots de Sarcey (1), au lendemain de « Cyrano » : « Quel bonheur ! Quel bonheur ! Nous allons donc être enfin débarrassés et des brouillards scandinaves et des études psychologiques trop minutieuses et des brutalités voulues du drame réaliste. Voilà le joyeux soleil de la vieille Gaule qui, après une longue nuit remonte à l'horizon ». Telle est en somme la seconde influence qu'exerça l'œuvre de Rostand sur l'esprit de son siècle.

La troisième se trouve dans ce qu'il lui a offert. Dans le ciel assez nuageux de son époque, il a tâché d'être le soleil, et, en offrant aux hommes des visions et des gestes héroïques, empanachés peut-être de romanesque, mais fiers et jamais visibles, il a essayé surtout d'être l'éveilleur d'une espèce de sentimentalité qu'il sentait disparaître trop vite de l'âme française, et qu'il croyait absolument indispensable, à l'heure qu'il était. M. Ernest Charles l'a bien définie (2) : « Cette sentimentalité, qui est douce, tendre et profonde, éparse en tous ses ouvrages, cette mélancolie pénétrante et résignée, cette gaieté vaillante et exubérante et qui s'alimente et se fortifie par elle-même et trouve en ses éclats de rire de nouveaux prétextes à rire, cet esprit narquois, railleur, malicieusement bienveillant : voilà la sentimentalité, la mélancolie, la gaieté, l'esprit de Rostand ». Ajoutons à tout cela la grande sincérité qui augmenta la force de l'impulsion héroïque vers l'action généreuse et belle, et nous voyons ce que voulut faire Edmond Rostand.

La Grande Guerre de 1914 montra que Rostand avait raison. Quatre ans avant la Guerre, on (3) avait dit de « Chantecler » : « Et ce n'est pas un partisan de « l'art pour l'art » qui s'y révèle,

(1) Cité par Haraszti, op. cit., p.
(2) Voir « Le Théâtre des Poètes », p. 412.
(3) Voir Haraszti, op. cit., p. 191.

mais bien un cœur rempli « d'humanité », capable d'entrevoir le macrocosme dans le microcosme, « dans une mort d'insecte, tous les désastres ». Après la Guerre, un autre a dit (1) : « Edmond Rostand a eu cette fortune d'être celui qui chante et qu'on écoute, dans la veillée des armes, et cette fortune encore plus haute de lancer le chant qu'il fallait. De l'épopée qui, dès lors, se faisait imminente, et de l'ampleur qu'elle allait prendre, la France ne soupçonnait rien, et Rostand pas plus qu'elle, sans doute..... »

Comment se fait-il que Rostand a eu la fortune d'être celui qu'on écoute ? J'ai déjà montré que c'est à cause de son style brillant et actuel, mais il y a quelque chose encore qu'il faut signaler avant de finir cette petite étude. Rostand reste en quelque sorte unique dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle : est-ce qu'il fut alors le nouveau génie qui annonça un nouveau siècle? La réponse est encore oui et non. Dans les « Musardises » (2) on a remarqué « un accent nouveau, cette spontanéité, cette hardiesse, ce je ne sais quoi d'enlevé et de vibrant qui dut faire tressaillir, il y a près de soixante-dix ans, les premiers lecteurs des « Contes d'Espagne et d'Italie » ; des « Romanesques » on (3) a dit que Rostand y parlait « une langue franche et alerte, qui tient de Scarron, de Regnard et de Banville, la langue que Vacquerie avait retrouvée pour « Tragaldabas » ; Catulle Mendès, parlant de la rime dans « la Samaritaine », disait (4) : « Cette rime-là, c'est celle de Hugo, de Gautier, de Leconte de Lisle, de Baudelaire, de François Coppée, de Sully Prudhomme, d'Armand Silvestre, de Jean Richepin, de Maurice Bouchor et de cet admirable Saint-

(1) Voir « Conférencia » du 1^er^ juillet 1919. Discours de M. Edmond Harancourt, prononcé au nom de la Société des Gens de Lettres, lors les obsèques d'Edmond Rostand.
(2) Voir M. Augustin Filon dans la « Revue Bleue » du 12 avril 1890.
(3) Voir Francisque Sarcey dans le « Temps » du 28 mai 1894.
(4) Voir le « Journal » du 15 avril 1897.

Amant, Raoul Ponchon et la mienne ». Enfin, M. Faguet (1), « furieusement ennuyé » par « l'Aiglon », nous donne cet avertissement: « Que M. Rostand prenne garde: enflure et précieux, il y a bien un peu de Brébeuf dans son affaire ». Est-ce que Rostand enfin est unique ? La vérité est que Rostand fut en quelque sorte « l'ignorant qui ne sait que son âme », mais cette âme est l'âme française. « Tant mieux », dit M. Ernest-Charles (2), « si sa grande œuvre rayonnante est simplement comme un miroir où se succèdent, rafraîchies et fondues en un groupe harmonieux, des images que nous connaissons, que nous avions oubliées à peine, que nous aimions toujours ! » Rostand, enfin et surtout, est le grand éveilleur, le Coq de la vieille Gaule aussi bien que de la belle France, le rayonnant soleil qui veut dissiper les Nocturnes avec les brouillards : il ne détruit rien ; il chasse les vieux ennemis de l'humanité au-delà de l'horizon : il fait lever le grand soleil d'un idéalisme qu'il veut qu'on prenne au sérieux. Sa verve méridionale, sa préciosité parfois ridicule, son insistance sur le geste théâtral, ce sont des traits innés ; le vrai Rostand, le Rostand qui vivra, est celui qui disait : « Soyons gai d'être Coq ! »

La Guerre est venue et elle a accompli justement ce que Rostand tâchait, peut-être à son insu, de faire arriver. Il reste le dernier grand poète dramatique du XIX^e^ siècle, dont l'œuvre ait exercé une influence engloutie dans celle qu'exerce la Grande Guerre: il faudra attendre bien des années avant de pouvoir juger la vraie influence de son œuvre et il se peut qu'on ne puisse jamais s'en rendre compte. C'est la Guerre, et non pas Rostand, qui a ouvert les portes d'un nouveau siècle.

Où enfin doit-on placer l'œuvre de Rostand dans l'histoire de la littérature ? Indubitablement, son influence a été grande quoique la Guerre ait fait, en quelque sorte, ce que l'œuvre de Rostand voulait accomplir ; mais, il reste, encore et toujours, quelque chose à dire, car il faut signaler ce qui est peut-être la plus grande

(1) Voir le « Journal des Débats » du 19 mars 1900.
(2) « Le Théâtre des Poètes », p. 422.

influence que puisse exercer une œuvre, c'est-à-dire l'influence foncièrement civilisatrice de l'œuvre elle-même. Toutes les fois que les hommes, dégoûtés ou déçus par les choses obscures et sombres de la vie, voudront quitter cette vie de prose pour être jetés parmi les étoiles de l'idéal et de la poésie, ils reviendront à cette œuvre si ensoleillée et si riche de poésie et de vie, car qu'est-elle enfin ?

« Enfin, c'est tellement le cri vers la clarté
De toute la Beauté, de toute la Santé
Et de tout ce qui veut, au soleil, dans la joie,
Faire son œuvre en la voyant, pour qu'on la voie ».

BIBLIOGRAPHIE

I. Edmond Rostand : Œuvres dramatiques (Éditeur Fasquelle) :

Le Gant Rouge (1888).

Les Deux Pierrots (1891) (un acte en vers, non joué sur une scène publique).

Les Romanesques (1894).

La Princesse Lointaine (1895).

La Samaritaine (1897).

Cyrano de Bergerac (1897).

L'Aiglon (1900).

Chantecler (1910).

La Dernière Nuit de Don Juan (inachevée).

Discours de réception à l'Académie Française (1903).

II. A consulter spécialement :

Augustin Filon : *De Dumas à Rostand* (1898).

Abbé C. Lecigne : *Deux Poètes* (*Edmond Rostand et Victor Hugo*) (1898).

Emile Magne : *Les Erreurs de Documentation de Cyrano de Bergerac* (1898), in-16.

Dr A. Schenk : *Etude sur la rime dans Cyrano de Bergerac* [Kiel-Druck. von Peters (1900)].

F. Wunck : *La rythmicité de l'alexandrin français. Esquisse* (surtout relatif à Cyrano de Bergerac) (1900).

Wilhelm Arnold : *Edmond Rostand's « Princesse Lointaine »* et *« Samaritaine »* [Arnstad (1901)].

Abbé Lecigne : *Edmond Rostand. L'Aiglon* (1901).

Guido Menasci : *De Ronsard à Rostand.* [Firenze-Successori Le Donier (1901)].

Jean Bernard : *Savinien de Cyrano et M. Edmond Rostand* (Conférence). [Valence, Imp. de J. Céas et Fils (1903)].

Jehan Rictus : *Un « bluff » littéraire. Le cas Edmond Rostand.* [Sevin et Rey, Paris (1903)].

Albert Reggio : *Au seuil de leur Ame. Edmond Rostand* (1904).

R. Kiessmann : *Rostand-Studien* (1909).

J.-Ernest Charles : *Le Théâtre des Poètes* (Ollendorf (1910)].

Louis Haugmard : *Edmond Rostand* (Les Célébrités d'Aujourd'hui) (1910).

Jean Héritier : *Une critique de Chantecler* [Sansot (1910)].

Jules Nordi : *Edmond Rostand et l'Aiglon* (1910).

Jules Haraszti : *Edmond Rostand* (1913). [Fontemoing, Paris].

Joseph Bédier : *Discours de Réception à l'Académie Française* (sur l'Œuvre d'Edmond Rostand) (1921).

Paul Faure : *Vingt ans d'intimité avec Edmond Rostand* (1928). Plon, in-16.

Pierre Apestegny : *La Vie profonde d'Edmond Rostand* (1929). Fasquelle, 286 pp.

Etc..., etc.....

III. Revues, etc... :

L'Illustration, des 29 janvier, 12 et 19 février 1910, etc.....

La Revue, des 15 janvier, 15 février, 1er mars 1910, etc....

La Revue Bleue, du 15 janvier 1910, etc.....

Lectures pour Tous, des janvier 1906 et décembre 1909, etc.....

Annales Politiques et Littéraires, des 23, 30 janvier, 6, 13 février 1910, 15 décembre 1918, 1er juillet 1919, 15 septembre 1922.

Et quantités d'autres en France et du Monde entier.

IV. En outre :

Dictionnaire Bibliographique et *Critique des Principaux Poètes Français du* XIXe *siècle* [Catulle Mendès : ***Rapport sur les progrès de la poésie française.*** Imp. Nationale (1902)].

Benoist A. : *Le Théâtre d'Aujourd'hui.* Tome II (1912), 2 vol. in-12.

LANSON G. : *Histoire de la Littérature Française* (1920). Hachette, 14e éd., in-12, 1200 pp.

SÉE ED. : *Le Théâtre Français Contemporain* (1928).

DELAGRAVE : *Anthologie des Poètes Français Contemporains* (1928).

FAGUET E. : *Petite Histoire de la Littérature Française.*

Etc..., etc.....

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE 9

Coup de foudre dans un ciel nuageux : besoin d'un poète, idéaliste, psychologue, mystique, patriotique, et populaire ; quelle contribution Rostand a-t-il apportée à son siècle ?

I. — LE POÈTE 13

Quelques influences. Sa parenté : son père sociologue ; son oncle Alexis, musicien ; sa tante Victorine, poète ; sa grand'mère, de Cadix ; « espagnolisme ». Le lycéen : M. Doumic et M. Lorbet ; Villebois-Mareuil et « Pif-Luisant ». L'étudiant en droit. Les « Musardises » et le mariage. Les « Romanesques ». Sarah Bernhardt et Coquelin. La « Princesse Lointaine ». La « Samaritaine » et « Cyrano de Bergerac ». - Rostand académicien : L' « Aiglon » ; La nature ; « Chantecler » ; Poèmes de guerre et la « Dernière Nuit de Don Juan ».

II. — TROIS ESSAIS POÉTIQUES. 25

(1) « Les Romanesques » : Percinet : la jeunesse ; Sylvette : la femme ; les deux pères terre-à-terre ; Straferel précurseur de Cyrano et de Flambeau ; la préciosité charmante : verbosité surabondante : états d'âme : étude de la poésie dans la vie : besoin de la perspective.

(II) « La Princesse Lointaine » : pièce plus sérieuse. L'intrigue : figure de Mélissinde ; de Bertrand ; du Frère Trophime (la plus importante) ; composition et style : culte du beau et de la pointe : tirades lyriques ; scènes admirables : états d'âme.

(III) « La Samaritaine » : pièce biblique ou plutôt « évangile » : les trois tableaux. Photine (Sarah Bernhardt ; la figure du Christ. Grand défaut de la pièce : culte du beau et de la pointe. La préciosité. Le geste. Philosophie : le christianisme ; l'amour ; les humbles.

III. — « Cyrano de Bergerac » et « l'Aiglon » 75

(I) « Cyrano de Bergerac ». L'intrigue. La figure de Cyrano et le culte du geste, sa philosophie et son humour ; Roxane, Christian, Le Bret, le Comte de Guiche, autres personnages ; les foules.

(II) « L'Aiglon ». L'intrigue. Le caractère du Duc et le Symbole ; Metternich et Flambeau. Les femmes. Les tirades et l'atmosphère ; travestissements ; lyrisme et sincérité.

IV. — « Chantecler » et « La Dernière Nuit de Don Juan ». 75

(I) « Chantecler » : pièce de lyrisme d'action et de pensée ; tableaux et figures : la basse-cour et Chantecler ; la forêt et la Faisane ; autres personnages : le Merle. L'intrigue : symbolisme et intérêt scientifique ; anthropomorphisme ; biographies d'animaux romancées. Les défauts. Un lyrisme sincère.

(II) « Don Juan » : qu'est-ce que le héros ? qu'est-ce l'amour ? Le Prologue et la première partie : la question posée ; l'Ombre blanche et la voile.

V. — Les Idées de Rostand 103

Le poète-philosophe : le poète et le philosophe : quel-

que chose de persistant : le point de vue et le caractère du héros. Deux clefs : le héros et l'enthousiasme ; le « collège de la vie ; la « réalité » c'est le rêve. Enthousiasme actif, l'amour, la Femme, la Poésie. Ce qui est de Rostand : la préciosité et le romanesque ; la Sincérité. Pas de philosophie, quelques idées : un mode d'action, un geste. L'originalité de ses idées : l'Espagne, la Provence, les troubadours. La préciosité ; Corneille, Racine, Hugo et le romantisme ; le « Théâtre des Poètes ». Raison du succès : élément essentiellement français, mais peu satisfaisant.

VI. – L'Artiste 129

Tempérament de l'artiste : méridional. Le geste de la mise en scène. L'homme de théâtre : choix des lieux et des époques : sources. Intrigues : « leçons d'âme » ; psychologie : caractères. Deux types : Coquelin et Sarah Bernhardt ; réalité des petites figures et des petites scènes. Le style et la langue : emploi des images concrètes et mouvementées. Un vers de théâtre composé pour la scène dramatique ; la pointe finale et l'antithèse ; travestissements ; l'archaïsme et la légende ; les chansons populaires ; le lyrisme des cadres. Le rythme : idées sous une forme concrète ; images d'états d'âme, d'action, de pensée, de couleur, de musique, de parfums, de goût, et de sentiment général : atmosphère de sensibilité ; rythme d'action, de jeunesse, d'émotion, de lyrisme ; rythme cavalier et endormeur. Les mots et la rime.

Influences : la préciosité, le romantisme et surtout Hugo.

Conclusion 159

Quelques critiques : trois influences sur son siècle :

(i) Il a résumé tout ce qu'il y a de grand dans la tradition cultivée et populaire de la France.

(ii) Il a fait monter « le joyeux soleil de la vieille Gaule ».

(iii) Il a donné des visions et des gestes héroïques, et éveillé une espèce de sentimentalité qu'il voyait disparaître de l'âme française. La Grande Guerre montra que Rostand avait raison. Critique finale : l'influence foncièrement civilisatrice de son œuvre.

Bibliographie 165

Vu et lu :

Le Doyen de la Faculté des Lettres,

H. VAN DAELE.

Le 12 Novembre 1929.

Vu et lu,

Permis d'imprimer,

Le Recteur, Président du Conseil de l'Université,

ALENGRY.

Besançon, le 17 Novembre 1929.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE TRENTE JANVIER MIL NEUF CENT TRENTE ET UN
PAR LES SOINS DE GEORGES-CÉLESTIN CRÈS, ÉDITEUR
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE CHASSAING
DE NEVERS